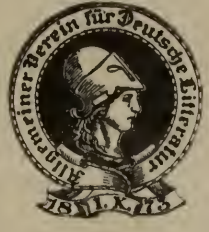
Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/auskunstundleben00kien

Aus Kunst und Leben

Gesammelte Aufsätze von

Dr. Wilhelm Kienzl

Zweite  Auflage

Berlin
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur
1904

ML
60
.K448
A97
1904

Aus Kunst und Leben

Gesammelte Aufsätze

von

Dr. Wilhelm Kienzl

Zweite Auflage

Berlin
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur
1904

Alle Rechte vorbehalten

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Seinem lieben Schwiegervater

Dr. Emerich Hoke

zum siebzigsten Geburtstage

gewidmet

vom

Verfasser.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

I. Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen.

1. Gedanken über das Nationale in Sprache und Musik 1
2. Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers 7
3. Aus dem Jenseits des Künstlers 24
4. Originalität 33
5. „Moderne" Musik 44

II. Dramaturgisches.

1. Die Zukunft der deutschen Oper 53
2. „Don Quixote" — ein musikalisches Drama? 61
3. Der moderne Opernkapellmeister und der musikalisch-dramatische Stil 74
4. Die Kaiser-Festspiele in Wiesbaden 1902 78

III. Kritische Gänge.

Ältere Opern:

1. Rossinis „Tell" 97
2. Meyerbeers „Hugenotten" 99
3. Bellinis „Norma" 101
4. Meyerbeers „Prophet" 103
5. „Die Opernprobe", Kom. Oper von G. A. Lortzing . . 105

Neuere Opern:

Deutschland:

1. „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius . . . 106
2. „Der Corregidor" von Hugo Wolf 114
3. „Faust" von Heinrich Zöllner 125
4. „Die versunkene Glocke" von Heinrich Zöllner 137
5. „Der Überfall" von Heinrich Zöllner 149
6. Deutsche Einakter 155

„Marga" von Georg Pittrich 156

„Mara" von Ferdinand Hummel 157

„Die Rose von Pontevedra" von Josef Forster . . . 157
„Klopstock in Zürich" von Josef Reiter 158
Frankreich:
7. „Die Perlenfischer" von Georges Bizet 161
8. „Djamileh" von Georges Bizet 166
9. „Manon" von Jules Massenet 170
Italien:
10. „Mephistopheles" von Arrigo Boito 178
11. „Bohème" von Giacomo Puccini 189
12. „Othello" von Giuseppe Verdi 190
IV. Kleine Künstler-Monographien.
1. Friedrich Smetana. 199
2. Richard Wagner als Mensch 207
3. Johann Strauß 228
4. Karl Loewe 236
5. Giuseppe Verdi 246
6. Hugo Wolf 257
V. Erinnerungen und Erlebnisse.
1. Erinnerungen an Richard Wagner 264
a) „Wahnfried" und seine Bewohner 264
b) Eine „letzte traurige Fahrt" 277
2. Erinnerungen an Robert Hamerling 291
3. Meine Eindrücke von London 309
4. Musikalischer Reisebrief aus Italien 316

Vorwort.

Heute, wo fast alle Künstler die Feder führen, um sich auch über das zu äußern, was außer ihrem Kunstgestaltungstrieb in ihnen nach Ausdruck ringt, bedarf es wohl keiner besonderen Motivierung oder Entschuldigung dafür, daß auch ich es tue. Ich schriftstellere ja mit kleinen Unterbrechungen schon an die dreißig Jahre, und so ist es mir zur lieben Gewohnheit geworden, mich über alles das in Worten zu äußern, was mich in Leben und Kunst anregt und fesselt, ohne dazu angetan zu sein, künstlerisch verwertet zu werden. Ich halte es sogar für eine Pflicht des Künstlers, zu wichtigen Zeit- und Kunstfragen Stellung zu nehmen. Heute gehört dieser auch als Person mehr als je der Welt an; mit dem Schaffen im stillen Kämmerlein allein erfüllt er seine Mission nicht vollkommen.

Allerdings soll er nicht zum Schwätzer werden. Ich will hoffen, daß meine Leser diesen Eindruck aus meinen Arbeiten nicht gewinnen werden. Nicht nur als Komponist, sondern auch als Schriftsteller habe ich es mir stets zum Grundsatze gemacht, mich immer nur dann zu äußern, wenn es mich dazu drängt, oder mit anderen Worten: wenn mir etwas einfällt.

Das vorliegende Buch soll und will nicht mehr und nicht weniger sein als eine Auswahl und Sammlung der von mir im Laufe der letzten sechzehn Jahre verfaßten und in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze ästhetischen,

dramaturgischen, kritischen, biographischen und erzählenden Inhaltes, ähnlich wie meine „Miscellen“*) es gewesen sind. Da diese im Handel vergriffen sind und die Veranstaltung einer Neuauflage wegen der vielen darin enthaltenen, heute kein Interesse mehr beanspruchen könnenden, weil nicht mehr zeitgemäßen, Betrachtungen zwecklos gewesen wäre, habe ich zwei Aufsätze, deren Thema auch jetzt noch einer lebhaften Anteilnahme sicher ist, in dem vorliegenden Buche neuerdings veröffentlicht, und zwar die kleine Monographie über Friedrich Smetana und die persönlichen Erinnerungen an Richard Wagner. Letztere habe ich mit Hilfe von Tagebuchaufzeichnungen durch einige interessante Mitteilungen bereichert, die — wie z. B. das Gespräch Wagners über Nietzsche — damals noch nicht gut der Öffentlichkeit übergeben werden konnten.

Eins aber möchte ich den freundlichen Leser bitten: er betrachte alles, was dieses Buch enthält, nicht als Äußerung eines Kritikers, der sich als oberherrlicher Richter und erhaben über die von ihm besprochenen Kunstwerke und künstlerischen Persönlichkeiten fühlt, sondern durchaus als *subjektive Kundgebungen* eines *Künstlerherzens*, das seine Eindrücke andern mitteilen will, also denselben Impulsen entsprungen, wie dessen künstlerische Äußerungen. Das gilt insbesondere von der dritten Abteilung (Kritische Gänge).

Noch erübrigt es mir, die Zeitschriften zu nennen, in denen die folgenden Aufsätze ihre erste Veröffentlichung gefunden haben. Die Mehrzahl ist im „*Grazer Tagblatt*“ erschienen, dessen ständiger Mitarbeiter zu sein, ich die Ehre habe, die übrigen in der „Musikalischen Rundschau“ (Wien), „Neuen deutschen Rundschau“ (Berlin), „Zukunft“ (Berlin), „Allgemeinen Musikzeitung“ (Charlottenburg),

*) Leipzig, H. Matthes, 1886.

„Deutschen Revue“ (Stuttgart), „Woche“ (Berlin), „Alten und neuen Welt“ (Einsiedeln), in „Bühne und Welt“ (Berlin), im „Kyffhäuser“ (Linz a. D.), im „Musikalischen Wochenblatt“ (Leipzig), in den „Berliner Signalen“ und in verschiedenen Festschriften.

Und nun: Glück auf den Weg!

Graz, 1. März 1903.

Dr. Wilhelm Kienzl.

I.

Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen.

1. Gedanken über das Nationale in Sprache und Musik.

Eine Betrachtung.

(1885—1902.)

Warum versuchte man es noch nie, die Verschiedenartigkeit der Mundarten einer Sprache, beispielsweise der deutschen, nicht nur festzustellen, sondern auch musikalisch zu notieren, indem man die Eigenart des Tonfalles der verschiedenen Dialekte akustisch beobachtet und dann ein Schema zusammenstellt, das einen Überblick über den sich im Sprechton ausdrückenden Charakter unterschiedlicher Verzweigungen eines gemeinsamen Sprachstammes gewähren könnte? Die Sache scheint, oberflächlich betrachtet, wenig belangreich; und doch, welche Perspektive würde sich in einem solchen Unternehmen dem Ethnographen erschließen, der das Wesen eines Volkes nicht mehr wie bisher von außen nach innen gehend zu ergründen hätte, sondern umgekehrt, indem er die Erscheinung aus dem inneren, sich zunächst im Tone äußernden Wesen des Volkes zu erklären beflissen sein müßte.

Was man auch über den Ursprung der Sprache denken mag, eines steht fest, daß die Kultursprache ein aus vieltausendjähriger Entwicklung hervorgegangenes Ergebnis all-

gemeiner kultureller Bestrebungen der Menschheit ist, das seine nunmehr außerordentliche Mannigfaltigkeit den einst unartikulierten Lauten unbestimmter Empfindungsäußerung im Laufe der Zeiten mit außerordentlicher Beharrlichkeit abgerungen hat.

Auch das Tier empfindet, doch ist es infolge des Mangels an mächtigen seelischen Antrieben nicht bis zur Sprache gekommen. Je mannigfaltiger die Lautäußerungen eines lebenden Wesens sind, desto feiner geartet ist sein Empfinden. Diese Beobachtung kann beim Tiere wie beim Menschen gemacht werden.

Was den Menschen betrifft, so gibt es Volksstämme, deren Sprache ebenso arm ist wie deren Kultur im allgemeinen, denen eben der Impuls, sich nach außen zu betätigen und nach innen zu vervollkommnen, mangelt, daher auch bei ihnen kein auffallendes tonliches Ausdrucksbedürfnis vorhanden ist. Völker mit einer hohen Kultur haben nicht nur eine wortreiche, stilistisch bewegliche Sprache, sondern auch eine lebhafte, fesselnde Melodie der Sprache; je öfter aber die Wiederkehr eines gewissen Durchschnittstones in dieser von mir bezeichneten Sprachmelodie erfolgt, desto monotoner klingt sie und desto sicherer können wir auf ein geringes seelisches Ausdrucksbedürfnis des betreffenden Volkes schließen. Selbstverständlich ist es, daß ich hier unter hoher Kultur nicht die Errungenschaften des absoluten Gedankens, sondern vor allem das Kunstbedürfnis verstehe, das die natürlichste und zugleich bedeutungsvollste Äußerung eines regen Seelenlebens ist. Was uns Monotonie oder Lebendigkeit der Sprachmelodie eines Volkes nur annähernd erraten läßt, verdeutlicht uns im hohen Grade seine Gesangsmelodie. Nennen wir sie: Nationalmelodie. Sie ist das reine, ungetrübte Spiegelbild des Volkscharakters; sie erschließt ihn jedem, der wahrhaft musikalisch ist, d. h. ihr seine tönende Seele entgegenzubringen vermag.

Völker, die eine lebhafte Sprachmelodie haben, wie die Italiener, Franzosen, Polen, Süddeutschen, weisen ein regeres Kunstschaffen auf als die Völker mit monotonem Sprachklange, wie die Spanier, Holländer, Engländer, Norddeutschen. Ich sage ausdrücklich „Kunstschaffen", nicht Kunstsinn; denn die Freude an der Kunst ist noch lange keine Kunstbetätigung.

Dieses allgemeine Ergebnis läßt sich aber mit Erfolg auf die einzelnen kleineren und kleinsten Zweige eines großen Stammes anwenden. Die Mundarten der deutschen Sprache z. B. sind überaus verschiedenartig. Jedermann nimmt es wahr, daß der Lüneburger Bauer für das Ohr kaum eine Silbe seines Deutsch ähnlich artikuliert oder „singt" wie der „untersteirische" oder der Luzerner Bauer. In den Alpen hat sogar jedes Tal gewissermaßen seine eigene Mundart und Sprachmelodie, und fast ebenso mannigfaltig sind die Dialekte der Gesangsmelodie, die Gattungen der nationalen Musik. Diese selbst geht ebenso aus den klimatischen, topographischen und politischen Verhältnissen eines Volkes oder einer abgeschlossenen Gemeinde hervor wie die Sitten, Trachten und Religionsübungen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß jede Nation oder größere Gemeinde, in den Gebirgsländern sogar jede Wasserscheide, ihre melodisch, oft sogar harmonisch eigenartige musikalische Ausdrucksweise hat, die trotz des sonst viele Charaktereigentümlichkeiten verwischenden, lebhaften, modernen Verkehrs und trotz des im Grunde nicht zu bestreitenden gewissermaßen internationalen Wesens der Weltsprache Musik bisher keinerlei fremden Einflüssen oder irgend welcher Veränderung unterworfen war. Wie grundverschieden ist der Charakter der steirischen, kärntnerischen, tirolerischen und schweizerischen Nationalmelodien! Wer die musikalischen Eigentümlichkeiten eines jeden dieser Länder kennt, wird die Melodien oder Harmonien ihrer Volksweisen ebensowenig verwechseln können,

wie etwa die der böhmischen mit denen der russischen oder die der dänischen mit denen der norwegischen. Und das muß seinen guten Grund haben; denn jeder blinde Zufall ist ausgeschlossen, wo eine so mächtige Gesetzmäßigkeit sich zeigt. Diesen Gesetzen ist aber auch der einzelne unterworfen. Wie wir uns Sophokles nur in griechischer, Goethe nur in deutscher, Corneille nur in französischer Sprache ihrem wahren Charakter gemäß zu denken imstande sind, so können wir auch Gounod nur als Franzosen, Grieg nur als Norweger, Rossini nur als Italiener und Wagner nur als Deutschen denken; denn es gibt keinen Künstler, daher auch keinen Komponisten, der, mag er noch so groß angelegt sein, ohne die ihm auf die Stirn gezeichnete nationale Charakteristik er selbst sein könnte. Ein Tondichter, dessen Nationalität sich nicht in jedem seiner Töne zu erkennen gibt, kann nicht bedeutend sein. Und es ist das Kennzeichen des semitischen Fremdlings, daß er, überall und doch nirgends zu Hause, alle Sprachen spricht, nur nicht seine eigene; wer könnte beispielsweise Meyerbeer nicht zuweilen für einen Deutschen oder Franzosen, oder warum nicht gar auch für einen Polen oder Italiener halten? Sein Schaffen ist ein ruheloses Wandern durch alle Lande!

Wenn Richard Wagner sagt: „Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk; ... der einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen“ („Das Künstlertum der Zukunft“), so ist damit auch die Entstehung des Volksliedes erklärt. War im Volke das dringende Bedürfnis nach einem Volksliede vorhanden, so „erfand“ einer ein solches, empfand aber dabei kein individuelles, sondern ein Gesamtgefühl; er fühlte sich als der Auserwählte, durch den sich sein Volk künstlerisch äußerte.

Dieses echte Volkslied, das stets der Ausdruck innigsten Volksgemütes ist, soll auch nur vom Volke gesungen werden. Man verpflanze es nicht in den schwülen Konzertsaal, allwo

ihm das Herz bricht und es jammervoll dahinsiecht, wenn es nicht gar zum Zerrbilde seiner selbst werden will, indem es, an sonnige Freiheit gewöhnt, seine Naturexistenz unfreiwillig aufgibt und als Treibhauspflanze in den präparierten Humus des Liedertafelquartettsatzes versetzt wird, um auch von jenen „Edlen" gehört zu werden, die nur mitleidig lächelnd auf das Volk herabzusehen gewöhnt sind. Ich kann mich in diesem Punkte nicht mit Peter Roseggers Ansicht befreunden, der in einer seiner genialen „Bergpredigten", in der er mit Recht eine Lanze für das Volkslied bricht, den Vorschlag macht, das arg vernachlässigte Volkslied durch eifrige Pflege im Konzertsaale wieder neu zu beleben. Das wäre ein verfehlter Weg. Es hat eben gar manches der Zeit- und Volksgeist geändert; singt das Volk seine Lieder nicht mehr so gern wie früher, so hat das einen tiefgehenden Grund, und dagegen läßt sich mit tausend Volksliederkonzerten nicht ankämpfen. Man kann das Volk in schwerer Zeit nicht zum Liedersingen zwingen. Ein großer Volksdichter sagt: „Zan Liab'n und zan Bet'n kann man neamd' net'n."*) Und ich möchte noch dazufügen: auch nicht zum Singen.

Warum spielt der Zigeuner mit glühender Leidenschaft seine Melodien unermüdlich bis in die späte Nacht hinein? Weil er keine wirtschaftlichen Sorgen hat wie unser Bauer im Deutschen Reich und in Österreich. Allerdings steht es noch nicht so ernstlich schlimm um unser deutsches Volkslied. Es stirbt nicht so leicht bei der Lebenskraft, die ihm innewohnt! — Das Volkslied ist jedem Volke von ausgeprägtem Charakter unentbehrlich, denn es ist nicht mehr und nicht weniger als der Repräsentant des Nationalcharakters. Ver-

*) Dieser Vers Stelzhamers lautet aus der oberösterreichischen Mundart ins Hochdeutsche übertragen: „Zum Lieben und zum Beten kann man niemanden nöten" (nötigen, zwingen).

stummt manchmal auch der Mund des Volkes in harter Bedrängnis, so brechen in lichteren Tagen unzählige Lieder aus seinem erleichterten Herzen hervor. Es gibt freilich Völker, die auch im Schmerze singen, so die Magyaren, Slovenen, Polen. Der Deutsche gehört im allgemeinen nicht zu diesen. Er schweigt im Leide. Das einzige Leid, das er singend äußert, ist Wehmut und Sehnsucht. Diese treten stets in der Dur-Tonart auf und wirken dadurch ergreifender als die dumpfen Schmerzensäußerungen der Slaven in Moll.

Betrachtet man die Volkslieder der verschiedensten Nationen oder auch die Kompositionen hervorragender musikalischer Vertreter gewisser Volksstämme, so sind es viele Momente, die in ihrer eigenartigen Vereinigung das mit keinem andern zu verwechselnde musikalische — also seelische — Bild der Nation geben, aus der sie hervorgegangen sind. Diese Momente sind vor allem: Rhythmus, Melodie und Harmonie. Bezeichnet nicht alsogleich der wild dahinrasende achttaktige Sechs-Achtel-Rhythmus die italienische Tarantella oder der majestätisch einherschreitende Drei-Vierteltakt mit dem unverkennbaren ritterlichen Rhythmus die Polonaise (Polski) der Polen*) oder die schwermütige, in Tritonen sich bewegende, scheinbar unrhythmische Gesangsmelodie die in Ungarn eingebürgerte Zigeunerweise, oder die im Volke selbst vierstimmig gesungene, durch eine fünfte sogenannte Überschlagstimme im Diskant zu seltenem Wohlklange gebrachte Harmonie das in seiner Art einzig dastehende Kärntnerlied?

Ist nicht der Süddeutsche mit gewissen melodischen und harmonischen Wendungen fast unzertrennlich verwachsen? Finden wir solche doch den stilistisch und schon durch die Zeit

*) Lies darüber in Liszts „Chopin" (übersetzt von La Mara), Leipzig, Breitkopf und Härtel, Seite 23 und flg.

ihrer Entstehung so verschiedenen Werken Mozarts, Schuberts und Johann Straußens gemeinsam eigen!

Melodien können wohl „wandern", wie Wilh. Tappert*) nachweist, nie aber ihr Charakter, denn dieser ist stets nur aus einem bestimmten nationalen Empfinden hervorgegangen; ein polnisches Volkslied wird nie mit einem steirischen Jodler verglichen werden können. Sollte aber auch in der Tat der melodische Gedanke des ersteren in den letzteren „übergewandert" sein, so würde dies eben noch lange keine musikalische Seelenwanderung vorstellen!

In dem unerschöpflichen Reichtum nationaler Musik aller Zonen gäbe es wahrlich viel Stoff zum Sammeln und Forschen. Ein weites Feld liegt hier für den Ethnographen noch brach. Mit dem Vorstehenden soll nur eine Anregung gegeben sein.

---

2. Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers.

(1894.)

Vielleicht lohnt es sich, einen Blick in das mystische Land zu werfen, in dem sich die Phantasie des schaffenden Künstlers ergeht und aus dessen Quellen sie in traumhafter Bewußtlosigkeit schlürft.

Das Schaffen des Künstlers besteht aus zwei Hauptvorgängen, dem Empfangen und dem Gestalten; in jenem ist es passiv, in diesem aktiv. Die beiden zur Zeugung nötigen Gegensätze des weiblichen und männlichen Prinzips sind also bei ihm in einer Person vereinigt. Diese Präpotenz erhebt den künstlerischen Menschen über den alltäglichen, unkünstlerischen. Das höchste Ziel des schaffenden Künstlers

*) „Musikalische Studien" („Wandernde Melodien"), Berlin, G. Guttentag.

muß es also sein, die nicht schaffensfähigen Mitmenschen der Errungenschaften des ihm von der Gottheit verliehenen Genius teilhaftig werden zu lassen und sie dadurch zu beglücken.

Der Gedanke der sich bis zum Opfer steigernden Hingebung des schaffenden Künstlers, welcher sich seiner Mission voll bewußt ist, erinnert lebhaft an die Christus-Idee. Und in diesem Sinne ist für mich Christus stets das Ideal des künstlerischen Menschen gewesen. In keiner menschlichen Betätigung kommt die Erlösungs-Idee zu bedeutsamerem Ausdrucke als in der künstlerischen.

So erhaben wir uns also den Beruf des wahrhaft künstlerischen Menschen denken müssen, so heilig soll uns auch das Geheimnis seines Schaffens erscheinen. Dieses analysieren zu wollen, wäre ein nicht nur unzartes, sondern auch vielfach vergebliches Unternehmen, welches ungefähr dasselbe Resultat ergeben würde, das man etwa erzielte, wenn man eine leuchtende Seequalle aus ihrem Bereiche genommen hat und — eine verschrumpfte Masse in der Hand hält. Das dem Nichtkünstler Verständliche am Schaffen wird immer nur das rein Materielle, Profane daran sein. Und dies ist nur die mit der Welt in Berührung kommende Außenseite des Heiligtums, in dessen Inneres kein Ungeweihter treten darf, also wieder nicht das dem Fürwitze so interessant dünkende Geheimnis des Künstlers selbst. Dem Laien fehlt der Kausalnexus zwischen dem äußeren und inneren Wesen des Künstlers. Deshalb erscheint dieser ihm oft so wunderlich in seinem menschlichen Gebaren, daß er ihn „überspannt" zu nennen pflegt, während er nicht ahnt, daß der Fehler an ihm selbst liegt und daß er mit größerem Rechte als „zu wenig gespannt" bezeichnet werden könnte. Wie Jung-Siegfried es anstellt, durch das Feuer unversengt zu Brünnhilden zu gelangen, das ist dem Unvermögenden unbegreiflich. Er sieht nur seine Tat und muß sie glauben.

Das ist auch genug — was will er noch mehr? Es ist ja schon viel, wenn er sie zu sehen oder gar mitzuempfinden vermag.

Ich muß gestehen, daß mich, den Selbstschaffenden, der Anblick Beethovenscher Skizzenblätter zwar im höchsten Grade interessiert, aber auch vielfach verstimmt hat. Das im Beethovenschen Schaffensprozesse, wie er teilweise sich in den Skizzenblättern zeigt, deutlich hervortretende menschliche Bemühen im Gegensatze zu dem einer unmittelbaren göttlichen Eingebung entspringenden Produzieren Mozarts nimmt der großen Erscheinung Beethovens fast etwas von ihrem überirdischen Glanze. Man möge mich hierin nur ja nicht mißverstehen, denn ich spreche nicht von der Gestaltung des Werkes, sondern von der allmählichen Hervorbringung der Ideen selbst. Man sehe sich in dem von Gustav Nottebohm herausgegebenen „Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) die unter tausend Schmerzen einer sehnsuchtsvoll nach dem schönsten und treffendsten Ausdrucke ringenden Phantasie geborenen Ansätze zum wundervollen Kanon aus dem „Fidelio" an, welche — vierzehn an der Zahl — voneinander grundverschieden sind und teilweise eine unbestreitbare Nüchternheit im Gegensatze zur herrlichen Schlußgestaltung der Melodie an sich tragen, und man wird begreifen, was ich oben sagen wollte. Wer weiß es nicht, wie ernüchternd ein Blick hinter die Kulissen wirken kann? —

Das Rätselhafteste wird dem Laien stets das Schaffen des Musikers, das sogenannte Komponieren, sein. Wie oft wurde ich schon gefragt: „Wie machen Sie denn das, daß Sie einen musikalischen Gedanken festhalten und zu Papier bringen können, und zwar so genau, daß ein anderer ihn gerade so spielen oder singen kann, wie Sie sich ihn gedacht haben?", „Wie, wo und wann kommt Ihnen ein musikalischer Einfall, eine Melodie?", „Wie ist es möglich, für so viele In-

strumente und Stimmen, wie sie ein Orchester hat, gleichzeitig zu denken und dies alles notieren zu können?" Auch naivere Fragen kommen vor; z. B.: „Fällt Ihnen zuerst eine musikalische Idee ein und suchen Sie nachher einen Text oder ein Gedicht dazu, oder umgekehrt?" — Ja, jüngst war ich Zeuge, daß ein vornehmer Herr einen hochberühmten Dichter in einer Abendgesellschaft fragte: „Sagen Sie 'mal, Herr von X., was ist leichter, eine Dichtung zu ersinnen und zu entwerfen oder sie auszuführen?" Solchen Fragen gegenüber ist es unendlich schwer, eine richtige und taktvolle Antwort zu finden, zumal wenn sie den müßigen Frager auch nur einigermaßen befriedigen soll. — Weit seltener werden ähnliche Fragen an Maler, Bildhauer oder Architekten gerichtet. Obwohl das Schaffen dieser Künstler in seiner innersten Wesenheit sich nicht von dem des Dichters oder Musikers unterscheidet, glaubt der Laie doch, daß es im Grunde wohl nicht so schwer sein kann, ein Bild zu malen, als eine Symphonie oder Oper zu komponieren. Diese kindliche Ansicht ist aber insofern wenigstens begreiflich, als der Musiker tatsächlich der einzige Künstler ist, der die Anregung zu seinen Gebilden nicht der ihn umgebenden Außenwelt entnimmt, sondern seiner Innenwelt. Es ist allerdings weit gefehlt, anzunehmen, daß die Außenwelt beim bildenden Künstler oder Dichter direkt in sein Kunstwerk übergeht. Dieses hat von der Natur selbst meist nur den kleinsten Teil in sich. Immer ist es nur die Seele des Künstlers, seine Persönlichkeit, welche aus einem Kunstwerke, ja selbst aus einem Landschaftsbilde spricht. In der Musik ist aber die Seele zugleich Subjekt und Objekt, und der reinste und höchste Kunstausdruck ist jener, welcher der dem Konkreten völlig abgewandten, ganz aus sich selbst schöpfenden Kunst der laut werdenden Seele zugehört: der Ton als künstlerisches Material. So abstrakt empfinden unkünstlerische Menschen nur selten oder gar nicht — infolge-

dessen auch das ihnen Unbegreifliche am Schaffen des Musikers.

In welcher Weise nun der Tondichter Anregungen empfängt, das ist so verschieden bei jedem einzelnen, wie die Physiognomien oder die Handschriften der Menschen untereinander. Ohne äußere Anregung gibt es kein Schaffen, wenn es auch oft anders zu sein scheint. Es ist ja möglich, daß eine solche Anregung dem Künstler gar nicht zum Bewußtsein kommt, in ähnlicher Weise wie im Traumzustande. Aber doch bilden stets äußere oder innere Erlebnisse den Anstoß zum Schaffen.

Der Eindruck, den ein glückliches oder schmerzliches Erlebnis, ein großer Natur- oder Kunstgenuß auf die Seele des Künstlers macht, drängt in ihm nach künstlerischer — gleichviel ob malerischer, dichterischer oder musikalischer — Äußerung. Beim Musiker ist diese das Komponieren. Manche Komponisten brauchen lange zur Verarbeitung solcher Eindrücke und zum Umsatze in ihre musikalische Sprache, andere wieder schaffen so unmittelbar, daß ihnen der musikalische Ausdruck kaum minder geläufig ist als etwa das Atmen. Zu letzteren gehören vor allem die zwei gottbegnadeten Meister Mozart und Schubert. Besonders bei Mozart gesellte sich zu der Leichtigkeit der Erfindung eine gleichsam angeborene Kunsttechnik, welche die schwierigsten Probleme sozusagen spielend zu lösen imstande war, eine Erscheinung, die uns wie ein Wunder anmutet.

Es dürfte den Leser interessieren, einiges über die verschiedene Art des Schaffens älterer und neuerer Tonmeister zu vernehmen sowie auch über ihre Gewohnheiten beim Komponieren und über die äußeren Anregungen, deren sie vorwiegend zum Schaffen bedurften.*)

*) Diese Daten sind teilweise dem sechzehnbändigen Werke „Großes Instrumental- und Vokal-Konzert, eine musikalische Antologie", herausgegeben von Ernst Ortlepp (Stuttgart, F. H. Köhler, 1841) entnommen.

Sarti brauchte zur Stimmung ein großes, düsteres Zimmer, das nur von einer Lampe schwach erhellt war; seine musikalischen Gedanken kamen ihm nur in der Stille der Nacht. Paër komponierte, während er mit Freunden plauderte, mit seiner Frau stritt, seine Kinder strafte oder mit den Dienstboten zankte, an den größten Werken („Sargino", „Achilleus"), womit wohl nicht gesagt sein soll, daß er dieser seltsamen Inspirationsmittel unter allen Umständen bedurfte. Salieri durchwanderte die belebtesten Stadtteile, stets Schreibtafel und Stift in der Hand haltend, um glückliche Einfälle sofort notieren zu können. Dabei hatte er stets Bonbons im Munde. Gluck mußte, um sich nach Tauris oder in den Erebus zu versetzen, auf einer Wiese sich in frischer Luft den Sonnenstrahlen preisgeben, wo er am Klavier saß und Champagner schlürfte. Cimarosa arbeitete am liebsten in heiterer Gesellschaft und von Lärm umgeben; so z. B. entstand die „Heimliche Ehe". Dies erinnert an Mozart, der sein entzückendes Es-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche während einer heiteren Kegelpartie in der Kegelstätte komponierte, (weshalb es auch noch jetzt das „Kegelstatttrio" heißt), oder an Schubert, der viele seiner Tänze und Lieder im Wirtshause mitten in aufgeräumter Gesellschaft entwarf. Sacchini konnte nur dann Melodien erfinden, wenn er bei seiner Geliebten war und seine Katzen um sich hatte. Man behauptet, daß der schmeichelnde und leichte Charakter seiner Musik damit im Zusammenhang stehe. Paësiello komponierte ausschließlich im Bette, so seine beste Oper „la molinara". Das erinnert mich an Robert Hamerling, der mit Vorliebe im Bette dichtete,*) was wohl rein physiologische Gründe haben mag, indem die liegende Haltung des Körpers der Gehirntätigkeit nicht ungünstig sein dürfte. Hier-

*) Siehe darüber den Aufsatz „Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling".

her gehört die von Schindler übermittelte Tatsache, daß Beethoven die höchsten Inspirationen am frühen Morgen im Bade hatte. Zingarelli, der am Klavier komponierte, las vorher stets einige Seiten aus einem römischen Kirchenvater oder lateinischen Dichter; dann ging aber auch die Arbeit mit Riesenschritten vorwärts. Anfossi hatte einen musikalisch hochbegabten Bruder, welcher starb, bevor er zu Ruhm gelangen konnte; dieser hatte in seinem Arbeitszimmer an allen Ecken und Enden gebratene Hühner, dampfende Würste und Schinken(!) stehen, um sich durch deren Duft anzuregen — jedenfalls die originellste Methode, wenn auch nicht die idealste. Sie erinnert an Schillers Gewohnheit, sich durch den Geruch von faulen Äpfeln anzuregen. Haydn saß ruhig in seinem Stuhle, wenn er Gedanken faßte, aber er mußte den Ring am Finger haben, den er einst von Franz II. erhalten hatte, damit sich seine Ideen schön und klar entfalten konnten. — Über ganz bestimmte Anregungen zu einzelnen Werken wird verschiedenes erzählt. So berichtet Carl Czerny, daß Beethoven die musikalische Idee zum Scherzo der IX. Symphonie gekommen sei, als er einst im Garten das Gezwitscher der Spatzen gehört habe. Nach anderer Version soll Beethoven lange im Finstern im Freien gesessen sein, wobei ihm von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zu jenem Scherzo eingegeben haben sollen (G. Nottebohm, II. „Beethoveniana", Leipzig 1887). Von Weber wird erzählt, daß ihm der Anblick von übereinandergestellten Stühlen (!) in einem Gastgarten zum Marsch im „Oberon" inspiriert habe, sowie von Goldmark, daß er den harmonisch und melodisch so eigentümlichen und berückenden Lockruf der Astaroth im zweiten Akte der „Königin von Saba" dem Gesange einer Lerche in Karlsbad abgelauscht habe.

Man lächle über diese Dinge nicht! So extravagant sie erscheinen mögen, es steckt in ihnen doch ein Kern von Be-

deutsamkeit. Hier liegen physiologische Geheimnisse vor, über die man nicht achtungslos hinweggehen darf. Fechner hat in seiner „Psychophysik" so manches Streiflicht auf jene eigentümlichen Dinge geworfen, die dem nüchternen Menschen Verrücktheiten oder mindestens unlösbare Rätsel dünken. Es muß doch nachdenklich machen, daß fast kein schaffender Künstler ganz frei von solchen Eigenheiten ist, ohne deren Befriedigung er an der Entfaltung seiner schöpferischen Potenz gehemmt ist. Jeder echte Raucher weiß, welchen Einfluß bei ihm die Zigarre oder Tabakpfeife auf seine geistige Arbeitsfähigkeit beim Studieren oder Schriftstellern hat. Hier liegt allerdings eine direkte Stimulation durch Narkose vor, wie bei Menschen, die es nötig haben, sich durch alkoholische Getränke, durch Kaffee oder Tee zur geistigen Arbeit anzuregen. Man denke nur an Schillers Punsch-, an Mozarts Rotwein- und an Wagners Groggenuß.

Beim Künstler aber und ganz besonders beim Musiker ist das Nervensystem so empfindsam und so fein organisiert, daß es auch auf indirekte Einflüsse reagiert, wie es Ideenassoziationen, Erinnerungen, wachgerufen durch an und für sich gleichgültige Gegenstände u. a., sind. Wer entscheidet, welche Kombination von direkten und indirekten Empfindungen und Gedanken bei Richard Wagners eigentümlichen Neigungen ausschlaggebend war? Seine Vorliebe für Seide und Samt, für Teppiche und Vorhänge und für ganz bestimmte Farben der letzteren gehört hierher. So mußte sein Arbeitszimmer in seinem letzten Heim im Palazzo Vendramin zu Venedig ganz in Rosa schimmern.*)

*) Wagner erzählt von sich, daß er als Kind von Geisterfurcht geplagt und durch den Aufenthalt in dunklen Zimmern ungemein geängstigt worden sei, daß ihn aber sogleich ein äußerst beruhigendes Gefühl überkommen habe, sobald er sich auf den im Salon seiner Tante befindlichen Samtdivan gesetzt habe. Von da ab konnte ihm

Wehe aber dem, der solche Anregungsmittel braucht, ohne durch hervorragende Leistungsausweise die Entschuldigung hierfür von der bösen und schalen Welt einigermaßen zu erlangen. Ich erinnere nur an den unglücklichen Bayernkönig Ludwig II. Auch er war eine reichbegabte Künstlernatur, der jedoch die Potenz zur schöpferischen Entfaltung ihrer Phantasiekräfte mangelte. Eine solche Existenz darf ohne Bedenken mit dem Prädikate „tragisch" belegt werden.

Es würde zu weit führen, die vielen Anregungsmittel aller Art zu nennen, deren unsere großen Musiker zum Arbeiten bedurft haben. Soviel aber ist sicher: sie bedurften ihrer, und deren Art entsprach der Individualität jedes einzelnen von ihnen. Auf den einen wirkt das Brausen eines Gebirgsbaches, das Rollen von Wagenrädern, das gleichmäßige Rieseln eines Landregens, irgend ein maschinöses Geräusch, das Ticken einer Uhr, überhaupt Lärm, anregend, der andere kann nur in größter Ungestörtheit und Ruhe schaffen; der eine braucht die Sonne, den anderen stört sie (z. B. Peter Rosegger); der eine kann nur bei Tag, der andere bei Nacht, viele nur morgens, manche nur abends künstlerisch arbeiten; den einen regt das Leben der Natur zum Arbeiten im Freien an, den anderen stört oder zerstreut es; es gibt Komponisten, die nur im Negligé, andere, die nur in sorgsamer Toilette arbeiten können, wie das z. B. von Jos. Haydn bekannt ist, usw.

Für die Vorliebe zur Nachtarbeit bei Komponisten lassen sich leicht mehrere plausible Gründe finden, so die Ruhe, die Einsamkeit, das Geheimnisvolle der Nacht, vor allem aber der Zustand der gesteigerten Empfindsamkeit und Erregbarkeit des Nervensystems, die der Tondichter in höherem Maße braucht als jeder andere Künstler. Vom Walzerkönig Johann Strauß ist es bekannt, daß er oft die ganze Nacht

die Dunkelheit nicht das geringste Bangen mehr verursachen. Er trug bekanntlich bis zu seinem Lebensende gern Samt.

durcharbeitete, bis die Sonne aufging und ihn mahnte — zu Bette zu gehen.

Was der Hygieniker zu solchen Dingen sagt, kann hier nicht maßgebend sein. Der echte Künstler, der von unwiderstehlichem Schaffensdrange belebt ist, zieht mit Achill ein kurzes tatenreiches Leben einem langen ruhmlosen vor. Mit inniger Rührung sehen wir Mozart noch in seiner Sterbestunde schaffen. Seine Schwägerin Sophie Weber berichtet an Nissen darüber: „Da war Süßmayr bei Mozart am Bette. Dann lag auf der Decke das bekannte Requiem, und Mozart explicierte ihm, wie seine Meinung sei, daß er es nach seinem Tode vollenden solle . . . Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken in seinem Requiem ausdrücken wollte; das höre ich noch jetzt." —

Um wieder zu den früher erörterten Eigenheiten der Komponisten, die sie beim Schaffen an den Tag legen, zurückzukommen, so meine ich, daß Willenskraft und Selbsterziehung viel überwinden kann, besonders in Fällen, welche minder harmloser Art als viele der angeführten sind. Der übertriebene Hang zum Sichgehenlassen, zum Luxus, Spiel, physischen Genusse ist stets vom Übel und bedeutet häufig die Dekadenz des Betreffenden. Bei den Großen finden wir meist Schlichtheit und Anspruchslosigkeit, so bei J. S. Bach, Mozart, Schubert, und was noch mehr wiegt, den Hang zu einer Art von „freiwilliger Armut", wie sie sich in mancher Hinsicht bei Künstlern, die mit äußeren Glücksgütern reich gesegnet waren, zeigte; z. B. bei Haydn, Goethe, Liszt. Man sehe sich die selbstgeschaffene Einfachheit des Goetheschen oder des Liszt'schen Schlafzimmers in Weimar an. Auch finde ich, daß großer Luxus einer- sowie überwältigende Naturpracht anderseits von der Konzentration, deren der schaffende Künstler und ganz besonders der Musiker bedarf, abhält. Mir ist beispielsweise unter den verschiedensten äußeren Verhältnissen nie und nirgends schaffensfreudiger zu

Mute als in dem höchst einfachen Dachstübchen meines auf einer Anhöhe gelegenen ländlichen Sommerheims bei Graz. Die schräg abfallenden Wände bieten keinerlei Zerstreuung. Der Blick zum Fenster hinaus fällt auf eine liebliche, aber keineswegs hervorragende oder durch irgend etwas Abnormes das Gemüt aufregende Gegend. Ich fühle mich dort zugleich gesammelt, angeregt und erfrischt. Ein Mehr wäre meinem Schaffen abträglich.

Wie viele gibt es, die stets, wenn sie zum Arbeiten zu bequem sind, die Launen der Muse vorschützen, die nur ab und zu sich einstelle und ohne welche die Möglichkeit zur schöpferischen Arbeit ausgeschlossen sei! Das trifft aber nur teilweise zu. Immer bedarf es nicht der meistens von mittelmäßigen Komponisten in den Mund genommenen Muse. Mit Beständigkeit und Regelmäßigkeit der Arbeit sowie starkem Wollen haben Künstler sehr viel zustande gebracht, wenn auch nicht alles. Welch weiter Weg ist von dem Einfallen eines glücklichen Gedankens bis zur Vollendung eines umfangreichen Werkes! Hätten unsere Großen stets so geduldig auf den Besuch der Muse gewartet, wie jene großsprecherischen Komponisten, sie hätten nicht den zehnten Teil von dem Herrlichen fertig gebracht, das sie uns hinterlassen. Wie treffend sagt Goethe in „Künstlers Apotheose“:

„Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.
D'rum übe dich nur Tag für Tag,
Und du wirst seh'n, was das vermag!
Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht,
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand.“

Es gibt Komponisten, die ihr ganzes Leben verpassen,

weil sie stets auf die freigebige und willfährige Muse warten. —

Über den Moment der Inspiration selbst etwas zu sagen, ist wohl kaum möglich. Wehe dem, der die Mysterien des Lebens, den Gottesglauben, die Liebeswunder, Anfang und Ende des Seins zu begreifen imstande wäre! Ihm käme das Glück abhanden, das ja fast nur in jenem holden Unbewußtsein liegt. Wir können und — wollen nicht hinter jenen Schleier blicken.

Wenn ein Künstler es vermochte, sich selbst zu objektivieren, so war es Richard Wagner. Man lese die herrlichen Worte in seinem Aufsatze: „Über das Opern-Dichten und -Komponieren im Besonderen" (Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. X) über den Prozeß, der das Entstehen eines musikalischen Motivs begleitet. „Er (der dramatische Komponist) sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an . . . er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erheben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes . . ., so daß er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen ‚Einfall' gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches ‚Motiv'.

Diese treffende Schilderung des physischen Zustandes eines Tondichters stellt deutlich die Entwicklung der musikalischen Erfindung aus der nach und nach zu immer hellerem Bewußtsein gelangenden Empfindung dar, welche im Momente höchster Intensität nicht zum Worte, sondern zu einem ganz präzisen Tongebilde wird. Wahre Künstler, die ihre Einfälle direkt von jener „Geisterstimme" empfangen, von

der Richard Wagner spricht, werden immer das Richtige im Ausdrucke treffen und damit — vorausgesetzt, daß ihnen auch die entsprechende Ausgestaltung gelungen ist — den Eindruck hervorrufen, den sie erzielen wollen. Anders bei solchen, die sich entweder selbst oder andere durch unehrliche Spekulation belügen. Was im Kunstwerke des aus innerstem Bedürfnisse schaffenden Künstlers intensiv wirkt, geht in dem konstruierten Machwerke des Ausbeuters spurlos am Hörer vorüber. Diese Beobachtung konnte man z. B. in jüngster Zeit wiederholt bei den deutschen Nachahmern der „Cavalleria rusticana" machen. — Tragischer ist das Geschick jener Komponisten, die nicht Potenz genug besitzen, um sich aus dem Bannkreise eines oder auch mehrerer Meister zu befreien, so daß sie jede ihnen im künstlerischen Traumwachen nahende Erscheinung gleichsam durch die Sinne eines von diesen, aber nicht mit ihren eigenen wahrnehmen. Diese Unglücklichen vermögen auch ihre eigenen Einfälle nur im Dialekte des von ihnen hingebungsvoll verehrten Meisters zu äußern. In ihren Werken erinnert alles an ihr Vorbild, obwohl keines derselben von diesem selbst herrühren könnte, da keines einem unmittelbaren Ausdrucksbedürfnis entsprungen ist. Und das merkt jeder feinfühlige Hörer heraus. Die Eigenart eines Meisters liegt eben nicht in seinen Tonfolgen, sondern im Persönlichen der von ihm geschaffenen Kunstwerke, im richtigen Verhältnisse zwischen der Idee und deren Gestaltung. *Also seid vor allem wahrhaftig, Künstler, und ehrlich gegen euch selbst!* Etwas Besseres könnt ihr gar nicht anstreben!

Ich will nun noch einiges über die Art sagen, in welcher berühmte Tondichter ihre Werke fixierten. Diese ist sehr verschieden. Viele trifft ein musikalischer Einfall wie ein Blitz aus freiem Himmel. Die solch Glück zu gewärtigen haben, pflegen ein Skizzenbuch bei sich zu tragen, um den ihnen gleichsam vom Himmel gespendeten Gedanken rasch zu Pa-

pier bringen zu können. Beethoven machte das so. Hatte er ein Instrument zur Hand, so phantasierte er sich „des Gottes voll" auf demselben aus und begann erst zu schreiben, bis sich die größte Überschwänglichkeit abgeklärt hatte. So war es mit der Cis-moll-Sonate, Op. 27, und der „Missa solemnis". Meist aber schrieb Beethoven alles auf, was nur irgend seine Phantasie beschäftigte. Es brauchte bei ihm — wie ich schon früher erwähnte — lange, bis er von der Gestalt des Motivs befriedigt war. Er änderte und versuchte so lange, bis die in ihm gärende Empfindung den zutreffendsten musikalischen Ausdruck gefunden hatte. In seinen Skizzenblättern besitzen wir also eine in der Geschichte der Komposition ganz einzeln dastehende graphische Darstellung des im Innern des Komponisten vor sich gegangenen stetigen Entwicklungsprozesses bei Abfassung eines bestimmten Werkes.*) Daß dieser einzige Fall gerade der Beethovens ist, muß uns von ganz besonderem Werte sein. Diese Art zu schaffen kann leicht die irrtümliche Anschauung erwecken, daß Beethovens Produktion mehr reflexiver Natur war. Doch wäre diese Folgerung eine grundfalsche, denn gerade darin bestand ein gut Teil seiner Größe, daß er sein heißes Fühlen und seine blühende Phantasie mit eminentem Kunstverstande zu zügeln wußte wie keiner, und durch diese seltene Vereinigung von Leidenschaft und Ruhe den subjektiven und objektiven Wert seiner Schöpfungen bis zum Gipfel des menschlich Erreichbaren erhob. In ihm erfüllte sich Winkelmanns herrliche Forderung: „Der Künstler muß mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen" in idealster Weise. Wie lange andere Meister zur Ausgestaltung ihrer Ideen brauchten, läßt sich deshalb nicht zuverlässig feststellen, weil keiner von ihnen die Gewohnheit hatte, jeden kleinsten Einfall zu Papier zu bringen, wie es Beethoven getan. Am raschesten arbeiteten

*) Man erinnere sich hierbei des Genusses, den uns das Studium der Rotstiftskizzen Raffaëls und Dürers verschafft.

bekanntlich die Melodiefürsten Mozart, Schubert und Rossini. Sonst wäre es auch nicht begreiflich, daß die beiden Erstgenannten eine so unerhörte Fülle von Schöpfungen aller Art in so kurzer Lebenszeit vollendet haben, erreichte doch Mozart nur das 36. und Schubert gar kaum das 31. Lebensjahr. Wie leibhaftige Wunder stehen diese Männer vor uns.

Den ausgebildetsten Tonvorstellungssinn besaßen J. S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Rossini, welche stets ohne Beihilfe des Klaviers komponierten, während Beethoven sich vielfach desselben bediente, allerdings nur bis zur Zeit, in welcher ihm ein grausames Geschick sein Gehör raubte, was ihn nicht daran hindern konnte, seine monumentalsten Werke in völliger Taubheit zu schaffen, ein Fall, der sich in dem genialen böhmischen Komponisten Friedrich Smetana erneuerte, welcher auch seine mächtigen symphonischen Dichtungen im Zustande völliger Taubheit schrieb. Die Meister Weber, Bellini, Meyerbeer, Chopin, Schumann, Wagner, Liszt, Goldmark, Jensen arbeiteten vielfach am Klavier, am wenigsten von ihnen Rich. Wagner, welcher Klaviertechnik nur im bescheidensten Maße besaß.

Daß Klaviermusik mit Zuhilfenahme des Instruments komponiert wird, ist schon aus rein technischen Gründen erklärlich und beruht auf ähnlichen Voraussetzungen wie das Malen nach Modellen.

Von den Genannten arbeitete übrigens Jensen nicht am Klavier, sondern er erfand nur auf demselben und gestaltete seine Kompositionen spielend aus, begann sie aber erst niederzuschreiben, wenn sie im Kopfe völlig fertig waren. Daher gehören auch seine Manuskripte zum schönsten und zierlichsten, was man sehen kann. Sein ästhetisches Gefühl verlangte offenbar auch ein kalligraphisches Ideal. Bei Liszts und Goldmarks Orchesterwerken hat sich das Komponieren am Klavier trotz der Meisterschaft, mit welcher beide den

Orchesterapparat handhaben, einigermaßen gerächt, denn viele Partien tragen unverkennbar den Stempel ihrer Klavierabkunft an der Stirn, was bei Rich. Strauß, der — wie er selbst erzählt — sich auch am Klavier anregt, nicht entfernt der Fall ist; bei ihm atmet jede Note der Partitur orchestralen Geist.

Richard Wagner fertigte stets mehrere Orchesterskizzen an, von welchen schon die meist in zwei bis drei Zeilen notierte und die wichtigsten Instrumentalangaben enthaltende erste ein klares Bild der endgültigen Gestalt bietet. Die Skizzen zur Trauermusik bei Siegfrieds Tod aus der „Götterdämmerung" enthalten in faksimilierter Herstellung die „Bayreuther Festblätter" vom Jahre 1884.

Einige Komponisten der Neuzeit teilten mir über ihre Art, zu arbeiten, folgendes mit:

Theodor Kirchner, der Klavierpoet, schrieb mir 1879: „. . . Allerdings habe ich sehr vieles, was ich für einen Gedanken hielt, skizziert und tue das auch jetzt noch . . . Nur soviel kann ich Ihnen sagen, daß ich alle meine kleinen Sachen wirklich empfunden und nicht „geschmiert" und oft mehr Zeit dazu gebraucht habe, ein kleines Stückchen fix und fertig hinzustellen — als es nachträglich erscheinen mag. . . ."

Robert Fuchs, der Serenaden-Komponist, äußerte sich wie folgt: „Was die Art und Weise meines Schaffens betrifft, so ist dieselbe verschieden; teils arbeite ich im Kopfe (am liebsten auf der Gasse am Wege von einer ‚Stunde' zur anderen), teils am Klavier, äußerst selten oder gar nicht am Papier. Skizzen mache ich nur dann, wenn ich Mißtrauen in mein Gedächtnis habe, was sehr selten vorkommt; außerdem nehme ich die Feder erst dann in die Hand, bis es sich der Mühe lohnt." —

Sehr interessant sind die Mitteilungen, welche mir Camille Saint-Saëns machte. Derselbe arbeitet stets ohne Kla-

vier und hat mehrere Orchesterpartituren komponiert, ohne auch nur die geringste Skizze zu entwerfen („sans esquisses ni brouillon d'aucune sorte"). Für Sachen von großer Wichtigkeit macht er gewöhnlich einen flüchtigen Entwurf, an dem er fast nie etwas Bedeutenderes verändert. Die Partitur schreibt er nur einmal und unabänderlich. Er arbeitet ungemein rasch, denkt jedoch vorher äußerst lange an die Sachen, die zu komponieren er im Sinne hat. Mehr als zwanzig Jahre trägt er im Kopf einige Pläne herum, die er vielleicht gar nie zur Ausführung bringt. —

Johann Strauß wurde so häufig von Einfällen überrumpelt, daß er stets (so z. B. während des Kartenspiels) Notizen auf Papier kritzelte und, wenn solches gerade mangelte, Notenlinien auf die Manschetten zeichnete, um seinen Einfall darauf zu fixieren. Die berühmte Walzermelodie „Nur für Natur" skizzierte er auf einer — Hundertguldennote, womit er ein doppelt wertvolles Autograph schuf. Eine Romanze notierte er, da sie ihm des Nachts einfiel und er seine Gattin nicht durch das Entzünden einer Kerze wecken wollte, mit Bleistift auf dem Bettuntertuch, und zwar, weil er in der Dunkelheit keine Notenlinien ziehen konnte, mit Buchstaben, wodurch ein dem Hucbaldschen „Organum" ähnliches Bild entstand.

Ich versuchte in den vorliegenden Ausführungen, sowohl theoretisch als auch durch Beispiele ein Bild vom Schaffen des Musikers zu geben, soweit es möglich war, die seltsamen Erscheinungen festzuhalten, die es begleiten. Daß das Wesen der Sache zu jenen Unerklärlichkeiten gehört, an welchen diese wunderbare Welt glücklicherweise noch so reich ist, dieser Erkenntnis wird sich wohl kaum jemand entschlagen können. Stets wird der Vorgang des künstlerischen Produzierens das unergründliche Geheimnis jedes einzelnen Künstlerherzens bleiben, dem mit der Sonde des Verstandes nicht beizukommen ist.

3. Aus dem Jenseits des Künstlers.

Antwort auf eine Umfrage Dr. Friedrich von Hauseggers.

(1897.)

Der bedeutende Musikgelehrte Friedrich von Hausegger, der mit seinem Buche „Die Musik als Ausdruck" der Musikästhetik eine neue Richtung gegeben, indem er die formalistischen, durch Eduard Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" vertretenen Anschauungen über das Wesen der Tonkunst darin bekämpfte und ihnen das Innenleben des schaffenden Künstlers, das in der Kunst, und zwar am meisten in der Musik, nach Ausdruck ringt, als das Ausschlaggebende gegenüberstellte, richtete an schöpferische Vertreter aller Künste eine Umfrage über die Veranlassungen und Begleiterscheinungen ihres Schaffens, der ich hier einige einleitende Sätze entnehme, worauf ich die einzelnen Fragen Hauseggers selbst folgen lassen will.

„In meinen Schriften ‚Die Musik als Ausdruck' und „Das Jenseits des Künstlers' habe ich den Versuch gemacht, im Gegensatze zur herrschenden Ästhetik, welche den Wert und die Bedeutung der Kunst noch immer in der Beschaffenheit des Kunstobjektes sucht, den Anteil der künstlerischen Persönlichkeit am Werte des künstlerischen Schaffens und zu diesem Behufe die Vorgänge im Künstler, welche ihn zum Schaffen drängen und diesem sein eigenes Gepräge geben, zum Gegenstand eingehender Betrachtung zu machen. Ich bin, von der Musik ausgehend, zum Ergebnisse gekommen, daß es die dem menschlichen Organismus eigenen Ausdrucksbewegungen sind, welche den Produkten der Musik, die ja ihren Ursprung dem Gesange, verbunden mit der Tanzbewegung, verdanken, ihre Gesetze und ihre Gestaltung nach diesen verleihen. Gesetze der Kontraktionen der Kehlmuskeln beim Lautausdruck, des Atmens, der Gebärde und des Herzschlages sind es, welche den Tonbewegungen, der Melodie, dem Rhythmus, dem Takte zu Grunde liegen. Durch unbewußte innere Mitbewegung wirken sie in homogener Art auf den Hörenden und erheben ihn in den Zustand erhöhten Daseinsgefühles, welchem sie auch im Künstler entsprungen sind und in welchem sie denselben zur Betätigung in den seinem Körperorganismus eigenen Ausdrucksformen hingerissen hatten.

Es kam nun darauf an, zu untersuchen, welcher Natur dieses, Künstler und Kunstgenießenden in so hohem Grade bewegende, sie zu Produktion und Mitproduktion anregende erhöhte Daseinsgefühl sei. Mein letzterschienenes Buch: ‚Das Jenseits des Künstlers' ist dieser Betrachtung gewidmet, welche der Natur der Sache nach auch die anderen Künste in das Bereich ihrer Untersuchung ziehen muß. Es wird vorerst hier festgestellt, daß es ein besonderer, sich über die gewöhnliche Tagestätigkeit erhebender Zustand ist, welcher zum künstlerischen Schaffen führt und in ihm seine Auslösung findet." . . .

„Welche äußeren Umstände sind von Einfluß auf Ihre Lust und Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen? (Einsamkeit? Umgebung? Äußere Anregung; Tag; Nacht; Körperdisposition usw.)

Worin erblicken Sie in Beziehung auf Ihren Zustand und Ihre Fähigkeit den Unterschied zwischen Augenblicken der Schaffenslust und solchen der Schaffensunlust?

In welcher Art gelangen Sie zu den Ideen für Ihre Kunstwerke?

Wie verfahren Sie bei ihrer Ausgestaltung, und welche inneren Gründe bestimmen Sie zu dieser oder jener Art der Ausgestaltung? Inwieweit und wie machen sich dabei Einflüsse unbewußter Natur geltend?

Spielen Träume oder Zustände geistiger Exaltation bei Ihrem Schaffen eine Rolle?

Sind Sie überhaupt lebhaften Träumen oder Exaltationszuständen unterworfen?

Fühlen Sie den Wert eines von Ihnen mit Schaffenslust hervorgebrachten Produktes im Gegensatze zu einem mit Schaffensunlust gearbeiteten?

In welcher Art drängt sich Ihnen die Überzeugung von diesem Werte auf? Als dunkles Empfinden oder als Erkennen nach bestimmten Merkmalen?

Wie weit reicht bei Ihrem Schaffen das Beabsichtigte, Gewollte und inwieweit greift in dasselbe eine unbewußte, innerlich drängende Tätigkeit ein?

Haben Interessen des Erkennens oder des Begehrens (äußere Zwecke) Einfluß auf Ihr Schaffensvermögen?

Wann und unter welchen Umständen ist Ihnen das Schaffensvermögen zum erstenmal erwacht?"

Geantwortet haben auf diese Fragen u. a. die Herren Hans Sommer, Felix Weingartner, E. N. von

Reznicek, Engelbert Humperdinck, Richard Strauß, Camilla Horn, Peter Rosegger, Otto Julius Bierbaum, Martin Greif, Ludwig Fulda, Franz Keim, Gabriel Max, Hans Thoma, Max Liebermann und meine Wenigkeit.*)

Meine Antwort war folgende:

Sehr geehrter Herr Doktor!

Nichts ist schwerer für einen Künstler, als den Quell seines eigenen Schaffens zu belauschen. Der Schaffensprozeß scheint mir Äußerungsbetätigung eines Affektes, wie es der des Zornigen oder des durch einen anderen Leidenschaftszustand seiner selbst nicht völlig mächtigen und dadurch der Selbstbeobachtung nicht mehr fähigen Individuums ist.

Es ist mir daher recht bange, ob ich Ihren Anforderungen in diesem Punkte werde genügen können.

Wenn ich es auch aus verschiedenen Gründen unterlasse, die in Ihrem Fragebogen gestellten einzelnen Fragen der Reihe nach zu beantworten, so will ich es doch versuchen, eine kurze Schilderung meiner Art, künstlerisch zu produzieren, zu geben. Ich muß aber im voraus erklären, daß dieselbe keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder wissenschaftliche Methode der Darstellung erheben will. Ich werde nur lose aneinanderreihen, was mir gerade darüber einfällt.

Vor allem scheint es mir wichtig, zu betonen, daß ich nie oder nur äußerst selten rein musikalisch, das heißt, ohne Beeinflussung durch eine dichterische Idee, komponiert habe, was sich nicht nur auf meine Gesangsmusik (vor allem die

*) Der vollständige offene Brief von Hauseggers sowie die Antworten der Genannten sind erschienen in der Monatsschrift „Neue Deutsche Rundschau", Berlin, S. Fischer, VIII. 9 (September-Heft 1897) und 10 (Oktober-Heft 1897). Während der Drucklegung dieses Buches erschien ein posthumes Werk von Hauseggers: „Gedanken eines Schauenden" (München, Bruckmann 1903), das auch die genannten Aufsätze enthält.

Opern), sondern im gleichen Maße auf meine Instrumentalmusik bezieht, so z. B. auf meine zahlreichen Klavierstücke, die fast nur Erlebtem die Anregung zum Entstehen verdanken. Ein Verfolgtwerden von rein musikalischen Ideen, wie es bei andern vorzukommen pflegt, ist mir ziemlich fremd; wohl aber setzt sich bei mir alles, was ich erlebe, sehe, empfinde, in Musik um.

Bin ich aber einmal in der schöpferischen Begeisterung, in die mich eine Anregung von außen oder innen (eigentlich gibt es doch nur letztere) versetzt hat, dann vermag ich mich vor einer Überflutung von Ideen (vielleicht besser Einfällen) kaum zu retten, so daß es schwer hält, auch nur das Nötigste zu Papier zu bringen, obwohl ich außerordentlich rasch skizziere. Es ist mir dreimal im Leben passiert, daß ich in der Nacht plötzlich aufwachte und durch einen reinmusikalischen Einfall veranlaßt wurde, Licht zu machen und ihn zu notieren.

Ich glaube übrigens, daß auch der dramatische Entwurf meines „Evangelimann" unbewußt im Schlaf- oder Traumzustande entstanden ist, denn ich schlief unmittelbar nach Lesung der kleinen Meißnerschen Erzählung ein und erwachte mit dem fertigen Entwurf im Kopfe, verließ sogleich das Bett und schrieb ihn ohne Unterbrechung nieder, als ob mir ein unsichtbares Wesen die Hand mit dem Bleistifte führte. Etwas Ähnliches war mir weder vorher, noch ist es mir später wieder passiert. Es war ein ausgesprochenes Müssen.

Bei musikalisch-dramatischem Schaffen quillt mir die Musik sozusagen aus den dramatischen Situationen, Aktionen und Gebärden meiner handelnden Personen, die ich leibhaftig zu sehen vermeine, hervor, nie aber wird sie etwa nur durch ein wohlklingendes Versmaß, das den rhythmischen und tonlichen Sinn kitzelt, angeregt. Dafür spricht deutlich, daß ich ganze Szenen nur dann dichterisch ausführe,

wenn ich zur musikalischen Komposition derselben schreite. Je lebhafter ich die handelnden Personen empfinde, je heftiger mich ihre Seelenzustände angreifen, desto unabweislicher wird der Drang, ihre Gefühle, Worte und Gebärden musikalisch auszudrücken.

Ich habe selten das Gefühl größerer Übereinstimmung empfunden, wie damals, als ich Richard Wagners Ausführungen über seine Art zu schaffen las.

Jedes Wort ist mir da aus der Seele geschrieben. Ich würde lügen, wenn ich sagte, daß ich auch nur im geringsten andersartig empfinde, als er es von sich schildert.*)

Interessant war es mir stets in hohem Grade, daß ich trotz aller intensiven Verstandesarbeit, die bekanntlich bei der Gestaltung jedes Kunstwerkes eine eminente Rolle spielt, oft lange nach gänzlicher Fertigstellung eines dramatisch-musikalischen Werkes, auf einzelne Beziehungen musikalisch-physiologischer Art gestoßen bin, die mir wiederholt eine geradezu ehrfurchtsvolle Scheu vor den unergründlichen Geheimnissen des künstlerischen Schaffens einflößten und die Überzeugnug von einer höheren Naturnotwendigkeit, von welcher der seherhaft schaffende Künstler unbewußt geleitet wird, woher es auch kommen mag, daß die erhabensten künstlerischen Schöpfungen in einem solchen Zustande höheren Unbewußtseins entstehen.

Sollte man nicht berechtigt sein, diese Unwillkürlichkeiten, welche auch nicht entfernt angestrebt oder beabsichtigt werden können, im eigentlichsten Sinne des Wortes Eingebungen zu nennen?

Darauf beruht wohl auch die von mir mehreren, nach Opernstoffen gierig fahndenden Komponisten gegenüber gemachte fast paradox klingende Bemerkung: „Einen musika-

*) „Über das Opern-Dichten und -Komponieren im Besonderen", Rich. Wagners ges. Schr. und Dchtgn., Bd. X.

lisch-dramatischen Stoff darf man nicht *suchen*, man *findet* ihn."

Ist ein dramatischer Komponist auf dem Wege der Reflexion oder aus praktischen Gesichtspunkten zu einem Stoffe gekommen und ist ihm dieser nicht wie ein plötzliches Gesicht vor die Seele getreten, so halte ich das schon für höchst bedenklich. Ich wenigstens kann mir nicht vorstellen, daß ich anders, als auf die letzte Art einen Opernstoff ergreifen könnte.

Ich glaube daher wohl nicht erst versichern zu müssen, daß mich zum Schaffen überhaupt nur ideale Interessen veranlassen können. Mag ja sein, daß zuweilen unbewußte äußere Ziele oder eine außergewöhnliche Teilnahme meiner Umgebung fördernd mitgewirkt haben; bestimmenden Einfluß jedoch haben diese nie auf mich ausgeübt.

Bei der einmal begonnenen Arbeit selbst fühle ich allerdings eine Reihe von Einflüssen äußerer Art anregend und fördernd auf diese wirken. So regten mich von jeher Gespräche mit kunstverständigen, meinem Schaffen sympathisch gegenüberstehenden Personen sehr an. Ich habe es aber schon herausbekommen, daß bei solchen „Gesprächen" fast ausschließlich ich selbst der Redende, der andere aber meist nur der Hörende war. Das genügte mir völlig, und ich fühlte nach solchen sonderbaren Dialogen eine Fülle von Ideen in mir aufkeimen.

Ich gestehe, daß es vorkommt, daß weitgehende Einwände gegen meine dargelegten Pläne die gegenteilige Wirkung auf mich ausüben, nicht weil ich mich für unfehlbar halte, sondern weil ich die Empfindung habe, daß mein Gefühl, welches im liebevollen Umgange mit der Materie diese gleichsam durchdringt, weiter und tiefer zu blicken vermag, als das nüchterne Auge des meinem Gegenstande von außen beikommenden Individuums, welches sich auf seine „Objektivität" mehr zugute tut, als diese in solchem Falle wert sein kann. Ich empfinde dann eine Art von Schmerz, der

mich, den eben noch Schaffensfreudigen, sogleich gänzlich schaffensunlustig macht.

Die Beantwortung der in Ihrem Fragebogen gestellten Frage, ob ich einen Unterschied zwischen jenen Werken fühle, die ich im Zustande der Schaffenslust und jenen, die ich in dem der Schaffensunlust gearbeitet habe, fällt mir nicht schwer, da ich prinzipiell nur im Zustande der Schaffenslust arbeite, wobei allerdings ein Gradunterschied zwischen größerer und geringerer Disposition vorkommt, für den ich empfindlich bin. Es wird mir hier wohl der naheliegende Vergleich mit der Liebe gestattet sein:

„Lieb' ohne Lust, ach, welche Pein!
Lust ohne Liebe, o wie gemein!"

Es gibt Zeiten, in welchen ich absolut nicht schaffe. Auch während dieser Zeiten gibt es ein künstlerisches Wachsen und ein im Aufnehmen von Innen- und Außeneindrücken bestehendes, gleichsam passives Schaffen. Stellt sich aber das Bedürfnis dazu wieder ein, so komme ich kaum vom Pult und bin wochen-, ja monatelang zu keiner anderen Betätigung gestimmt. Kleine Unterbrechungen sind wohl auch da nötig. Um ein Urteil über eine eben entworfene Partie zu erhalten, pflege ich die Arbeit durch etwas ganz Disparates zu unterbrechen, indem ich entweder ein gleichgültiges Zeitungsblatt lese oder in einem Lexikon blättere, oder am Klavier einen erbärmlichen Gassenhauer loslasse, um mit Gewalt von dem eben Gemachten frei zu werden und einen gleichsam außer mir liegenden Standpunkt zu gewinnen, von dem aus ich mich als Kritiker dem Künstler gegenüberstellen kann. Es ist dieses Verfahren dem des Malers ähnlich, der von der Staffelei sich weit entfernt, um das Fertiggestellte besser überblicken zu können.

Um die vielleicht lächerliche Außenseite solchen Verfahrens nicht profanen Augen oder Ohren preiszugeben, pflege ich einsame Orte für das Arbeiten zu wählen, wo ich völlig

unbeobachtet und unbelauscht sein kann. Es ist mir auch nicht gleichgültig, in welchen Räumen ich arbeite. Je einfacher, schmuckloser diese sind, desto mehr behagen sie mir, weil mich nichts in und an ihnen zerstreut und ablenkt.

Auch die Fensteraussicht soll keine großartige, sondern eine einfach-liebliche sein; dann regt sie mich an, aber nicht auf, wie das bei einer prachtvollen Gebirgslandschaft oder einer glänzenden, reichbelebten Straße wohl der Fall zu sein pflegt.

Auch regt mich Sonnenlicht im Gegensatze zu anderen, die es stört, angenehm an, während mich ein trüber Himmel unaufgelegt findet. Viele Ideen und Kombinationen stellen sich beim einsamen Wandern, wohl auch beim Fahren (besonders im Eisenbahnwagen) ein. Die Bewegung ist offenbar der Phantasietätigkeit förderlich. Durch alkoholische oder narkotische Mittel habe ich mich — und zwar ohne Ausnahme — niemals zur künstlerischen Arbeit angeregt, weder durch Wein, Bier, Kaffee und Tee, noch durch Tabakrauchen. Ich halte die Abhängigkeit von solch niederen Stimulantien für geradezu unwürdig.

Die Anregung muß immer rein geistiger Natur sein; zum mindesten darf eine physische nicht mit Fleiß aufgesucht oder angewendet werden.

Ich habe in früheren Jahren mit Vorliebe in der Nacht gearbeitet, weil diese mehr Sammlung gestattet als der Tag und die Ablenkungsmöglichkeiten vermindert, auch weil sie das Nervensystem bereits in einem Zustande fortgeschrittener Sensibilität und für die musikalische Arbeit sozusagen präpariert findet. Ich habe mich aber eines besseren besonnen und arbeite jetzt nur mehr vormittags und abends, im ganzen 7—8 Stunden. Bisher habe ich diese zweifellos gesundere Einteilung noch nicht zu bereuen gehabt.

Lärm, Gespräche und ähnliches in meiner nächsten Nähe, die mir wohl die Abfassung des einfachsten Briefes unmög-

lich machen, stören mich physisch bei der musikalischen Arbeit nicht im geringsten, abgesehen von dem oben berührten Umstande des Unbeachtetseinwollens.

Was die Ausführung meiner Werke betrifft, so mache ich immer nur eine einzige Skizze (Notizen nicht gerechnet), die sich bei der Ausarbeitung immer mehr verdichtet, bis sie — bei Orchesterwerken — einem Partitur-Mikrokosmus ähnlich ist. Ist die Arbeit vollendet, so pflege ich keine Note mehr zu ändern, sowie ich jede Umarbeitung eines älteren Werkes perhorresziere.*) Gefällt es einem „Reminiszenzenjäger", auf die Ähnlichkeit einer meiner Melodien mit der eines anderen Komponisten in wohl- oder unwohlwollender Weise aufmerksam zu machen, so ändere ich diese, selbst wenn ich dem Betreffenden recht geben müßte, grundsätzlich nicht, weil ich in einem solchen Vorgehen eine Unehrlichkeit und eine Fälschung meiner eigenen Eingebung erblicken würde. Mit einer Umgestaltung würde ich entweder eine künstlerische Lüge aussprechen oder demjenigen ein Zugeständnis machen, der meine Melodie nicht für ehrlich erfunden hält.

Überhaupt liegt die Eigenart der Erfindung nicht in der bloßen Tonfolge, die immer schon ähnlich dagewesen sein muß, sondern in der Gesamterscheinung des Kunstwerkes.

Noch möchte ich beifügen, daß ich ebensowenig, als ich einen „Stoff", eine Melodie, eine Harmonie oder einen Rhythmus suche, auch die Tonart wähle, in der eine Komposition sich aussprechen soll, sondern es bildet sich diese, als zur Wesenheit des Ganzen gehörend, in mir gleichsam als Farbe des „Einfalles" gleichzeitig mit ihm.

---

*) In späterer Zeit bin ich diesem Grundsatze einmal untreu geworden, indem ich — allerdings aus innerster Überzeugung und infolge eines glücklichen Einfalls — den dritten Akt meiner 1892 vollendeten Oper „Heilmar, der Narr" im Jahre 1900 dichterisch und musikalisch völlig umarbeitete.

Der erste Anstoß zu meinem musikalischen Schaffen überhaupt ist mir unbekannt.

Ich weiß nur, daß ich mit acht Jahren am Klavier zu „phantasieren" begann und auch wiederholt in Wald und Flur meinen jugendlichen Gefühlen durch phantastisches Singen Ausdruck verlieh, und daß ich mit zwölf Jahren die ersten Niederschriftversuche von eigenen „Kompositionen" machte.

---

4. Originalität.

Eine Betrachtung.

(1899.)

Über kein Gebiet wird heutzutage mehr Oberflächliches geschrieben, als über das des Originellen oder Unoriginellen in der Kunst, besonders in der Musik. Zugegeben, daß wir heute ärmer als je an wahrhaftig eigenartigen Künstlererscheinungen sind, so ist es ganz verfehlt, den einzelnen Künstler, der ja doch nur das Resultat, oder besser: das Bedürfnis seiner Zeit darstellt, dafür allein verantwortlich zu machen. Ist etwas Großes und Neues in der Kunst gesagt worden, so muß es erst Gemeingut der Schaffenden und Genießenden sein, es muß — banal ausgedrückt — von der Welt verdaut worden sein, bevor das naturgemäße Bedürfnis zu Neuem erwachen und sich durch die dazu berufenste künstlerische Persönlichkeit verkünden kann, kurz: eine Zeit muß sich ganz ausgesprochen haben, ehe sie Neues zur Erscheinung bringt.

Es genügt also vollauf, wenn ein Künstler, der mit anderen zusammen die Brücke zu einer erhofften neuen Kunst bildet, auf der Höhe der künstlerischen Errungenschaften seiner Zeit steht und sich in einem an und für sich unanfechtbaren Werke äußert. Eine gewisse — wenn auch nicht immer

blendende — Eigenart besitzt jeder Künstler, der überhaupt schöpferische Berechtigung hat, gleicht doch bekanntlich in der Natur nicht einmal eines der Milliarden von Blättern völlig dem andern; diese größere oder kleinere Eigenart muß nur mit Liebe gesucht werden, wenn sie schon nicht die Macht haben sollte, sich selbst dem Widerstrebenden aufzudrängen. Kommt man dem aus Liebe spendenden Künstler nicht mit Liebe entgegen, so ist es nicht möglich, einen vollen Eindruck vom gebotenen Kunstwerke zu empfangen, wird ja sogar die Macht der Hypnose durch den kräftigen Widerstand eines starken Willens gebrochen. Und der Eindruck ist alles in der Kunst, der Eindruck auf das von Vorurteilen jeder Art freie Gemüt.

Der durch eine ihren eigentlichen Zweck, die Vermittlerin zwischen Kunstwerk und Aufnehmenden zu sein, verfehlende Kritik verdorbene und angekränkelte Teil des Publikums, der leicht beeinflußbar ist, nimmt aber ein Kunstwerk — ebenso wie diese Kritik selbst — mit so viel Skepsis und übelwollender Nörgelei entgegen, daß vor seinem Richterstuhle nicht der kleinste Teil des Werkes sich behaupten kann. Diese ungesunde kritische Gesellschaft, die kaum mehr imstande ist, ein Kunstwerk mit dem Herzen zu genießen, und vielfach mit Sophismen und Afterlogik einen Teil des naiven Publikums in ihre Netze lockt, indem sie ihre Hauptaufgabe darin erblickt, durch die ätzende Art ihres Urteils das Kunstwerk gleichsam in seine Grundstoffe aufzulösen, fragt immer zuerst: Woran erinnert das Werk oder dieser und jener Teil desselben?, jedoch selten: Was ist das Neu- oder Eigenartige an ihm oder seinem Schöpfer? Es ist ja wohl auch viel leichter, die erste Frage zu beantworten, als die zweite. Das, was in einem Kunstwerke an bereits bekannte Werke anderer Meister erinnert, drängt sich — besonders bei einer musikalischen Schöpfung — geradezu dem Hörer auf. Gibt es für einen Kritikus ein größeres Vergnügen, als wenn er entdeckt,

daß diese oder jene Melodie einer neuen Oper lebhaft an eine Melodie aus irgend einer allbekannten Oper erinnert? Solch eine Entdeckung gilt ihm als hochwichtig, und es schmeichelt ihm deren Festlegung durch die Druckerschwärze, weil er dadurch in den Augen vieler als ein über jeden Zweifel erhabener Sachverständiger erscheint. Hingegen gehört zum Herausfühlen des ganz nur dem neuen Tonsetzer Angehörigen ein weit feineres und geübteres Ohr und Auffassungsvermögen sowie die möglichst gründliche Kenntnis von dessen Gesamtschaffen; denn nur aus diesem und aus längerer Beschäftigung mit ihm kann die mehr oder minder markante Physiognomie des Tondichters zu vollem Bewußtsein des Aufnehmenden gelangen, so daß sie diesem aus jedem seiner Werke entgegenschaut. Es handelt sich hierbei um nichts Geringeres, als um die Persönlichkeit, die Individualität des Künstlers, die ein Recht auf Beachtung hat, weil sie eben das Um und Auf seiner nur ihm eigenen Kunst darstellt. Es ist ja wohl möglich, daß ein Mensch diesen oder jenen Zug in seinem Gesichte, den Gang, den Stimmklang oder gewisse Bewegungen mit einem andern gemein hat — alles aber, die Gesamtheit seines Wesens, kann er unmöglich diesem andern entlehnt haben; es ist sein ausschließliches Eigentum, und an dieser Summe wird er eben als er selbst erkannt, nicht von jedem allerdings, aber sicher von dem, der mit ihm längeren Umgang gepflogen hat. Was hier vom Menschen im allgemeinen gesagt wurde, gilt vom Künstler im besonderen.

Allerdings darf Individualität in der Kunst nicht mit Manier verwechselt werden. Gibt es auch kaum einen noch so großen Meister, der von einer solchen ganz frei ist (gerade so wie jeder Mensch von Zufälligkeiten in seinem Äußeren nicht frei ist und gewisser Gewohnheiten, die mit seinem innersten Wesen nichts zu schaffen haben, nicht entraten kann), so darf doch diese nicht das Ausschlaggebende und Wesentliche

an seiner Kunst sein. Je größer die künstlerische Persönlichkeit ist, desto mehr tritt die Manier gegen sie zurück. Es gibt daher nichts Erbärmlicheres, als die Manier eines Großen sich anzueignen oder mit sklavischer Treue nachzuahmen und sich damit vor dem urteilslosen Haufen als Auch-Großer auszugeben. Das ist gerade so, wie wenn einer das Gesicht Napoleons schneidet, dessen Dreispitz aufsetzt und sich dann einbildet oder anderen weismachen will, er sei Napoleon.

Das wahrhaft Persönliche selbst läßt sich freilich nicht nachmachen, auch nicht vom Geschicktesten und Raffiniertesten; denn nur aus innerer Not entsteht Bedeutsames, nie durch Berechnung. Es gibt also nur einen Weg, Wert- und Wirkungsvolles in der Kunst hervorzubringen: man schaffe nie ohne innere Nötigung und wolle nicht mehr sagen, als sagen zu können einem von der Natur gegeben ist; man blase seine Kunst nicht zu einem Scheinvolumen auf und begnüge sich lieber mit der bestmöglichen Darstellung der eigenen — wenn auch kleineren — Natur.

Es wirkt nur das Wahrhaftige in der Kunst; und alles nur Gemachte, Konstruierte ist unwahrhaftig, weil es eben keinem inneren Bedürfnisse seine Entstehung verdankt und zum wirklich Produktiven im gleichen Verhältnisse steht, wie etwa das Lippengebet zur Gottesanrufung eines wirklich Gläubigen.

Durch das Nachahmen von Äußerlichkeiten bedeutender Meister charakterisiert sich das Epigonentum im schlimmen Sinne des Wortes, das lediglich auf das Ausnützen bereits erprobter Wirkungen ausgeht.

Nicht jeder kann gänzlich Neues erfinden, ist solches ja selbst den Größten nicht immer gelungen. Das kann auch nimmer verlangt werden, sonst würde die Produktion versiegen. Wohl aber sollte es endlich jenen bedauernswerten

Opernkomponisten, die unmittelbar nach dem großen Erfolge irgend eines Opernwerkes — einzig auf äußeren Erfolg bedacht — dem Geheimnisse desselben auf die Spur zu kommen trachten, indem sie sich ein Rezept scheinbar genau nach jenem Werke anfertigen, um dieselbe unfehlbare Wirkung hervorzubringen, auffällig werden, daß diese fast immer ausbleibt, und daß es sich dabei also doch wohl um verborgenere Dinge handeln muß, die dem Opernwerke des beneideten Autors jene allgemeine Treffsicherheit verliehen haben, um Dinge, welchen man vielleicht gar nicht von außen beikommen kann. Der Einaktigkeit allein zum Beispiel hat also offenbar die „Cavalleria" doch nicht ihren Welterfolg zu verdanken, wie so viele glauben machen wollen. Das Geheimnis scheint mir dies: Bei jedem Kunstwerke, besonders beim dramatischen, ist eine Wirkung nur von innen nach außen möglich; starke seelische Empfindungen und Konflikte, die das Publikum in seiner Gesamtheit ohne Standes-, Alters- und Bildungsunterschied packen und ergreifen müssen, sind besonders in der Oper erforderlich. Diese wiegen Hunderte von „bewährten Melodien" — wie sie einmal ein witziger Freund nannte — und raffinierte szenische und orchestrale Effekte auf.

Ist ein Künstler, der mit genügendem musikalisch-dramatischen Talente ausgestattet ist, so glücklich, einen seiner Individualität zusagenden musikalischen Stoff zu finden, das heißt einen Stoff, der nicht wegen seiner Eignung für Arien, Duette, Ensembles, sondern wegen der ihm innewohnenden Gemütskraft, welche die Wortsprache allein nicht ausdrücken kann, der musikalischen Mithilfe unbedingt bedarf, so daß die Musik nicht als ein schönes Kleid, sondern als integrierender Bestandteil des Ganzen erscheint, einen Stoff, der „aus dem Geiste der Musik geboren" ist, so fragt er auch nicht danach, wie dieser oder jener erfolgreiche Meister die Oper komponiert hätte, sondern er arbeitet wie von einer unsichtbaren

Macht geleitet, er steht gleichsam unter dem Zwange seiner eigenen Individualität. Ist er mit dem Werke, das ihm aus der Feder fließt, fertig, so liegt seine ganze Persönlichkeit in diesem. Ihm unbewußt mögen ja manche Meister ihn bei seiner Arbeit hier und da gelenkt haben; weshalb auch nicht? steht doch kein Künstler ohne Zusammenhang mit den vor und neben ihm Schaffenden auf einem bisher unbeschrittenen Eilande; aber das Ganze, das Kunstwerk in seiner Totalität gehört nur ihm, ihm ganz allein an; er hat es unmittelbar empfangen. Und einzig darauf kommt es an, wenn wir den Begriff der Originalität eines Kunstwerkes zu fassen bestrebt sein wollen. Ob nun die tausenderlei von Einwirkungen, welchen der künstlerisch Schaffende unterworfen ist, von der Natur, dem Zeitgeiste, dem umgebenden Leben oder von der Kunst anderer produzierender Geister herrühren, das ist in solchem Falle völlig gleichgültig, da ein dem Müssen entsprungenes Kunstwerk naturgemäß nur organisch entstanden und gewachsen sein kann.

Gegenüber der unwürdigen Hetze, welche die flachen „Reminiszenzenjäger" gegen die einzelnen Ideen oder „Einfälle" eines neuen Werkes veranstalten, indem sie bald diese oder jene unrechtmäßige Herkunft derselben wittern, möge einer der köstlichsten Aussprüche Richard Wagners beherzigt werden, der in einem seiner letzten Aufsätze*) enthalten ist: „. . . er hat einen ‚Einfall' gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches ‚Motiv'; Gott weiß, ob es andere schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es dem, oder mißfällt es jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal... in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben." — Auf die „Legalität", auf die direkte Empfängnis kommt es also an, nicht darauf, ob Herr X bei einer melodischen

*) „Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen."

Wendung an eine ihm bekannte Melodie des Meisters A oder Herr Y an eine solche des Meisters B erinnert wird. Oder wollen wir vielleicht ernstlich daran zweifeln, daß zum Beispiel Mendelssohn die Schlußmelodie im „Sommernachtstraum" ebenso direkt von der Muse empfangen hat, wie Weber den fast gleichlautenden Gesang des Meermädchens in „Oberon", oder Schumann seinen „Soldatenmarsch", wie Beethoven das Scherzo der Violinsonate Op. 24, oder Richard Wagner ein Motiv im zweiten Akt der „Walküre", wie Liszt das Hauptthema des ersten Satzes seiner „Faust"-Symphonie? Haben wir etwa nicht alle Ursache, bei unseren großen Meistern unbedingte Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit des Schaffens vorauszusetzen?

Wir haben es oft erlebt: Wird ein Werk gleich verstanden (besser: empfunden), dann heißt es: es ist nicht originell; wenn aber nicht, dann ist es „gesucht" oder „verfehlt".

Ja, wer es allen recht machen könnte!

Jenen oberflächlichen Beurteilern gegenüber haben es die Ausländer noch einigermaßen leichter, weil sie unwillkürlich die einem deutschen Meister nachempfundenen Partien ihrer Werke mit dem Kolorit und den Melismen ihrer nationalen Ausdrucksweise überziehen, so daß sie in Deutschland noch immer originell genug erscheinen, wodurch unser ohnehin gewaltiger Respekt vor dem Ausländischen noch gesteigert wird.

Sehen wir noch näher zu, welch äußerlicher Art die Eindrücke sind, auf Grund deren manche Kritiker ihr verantwortungsvolles Amt ausüben, so werden wir bemerken, daß es meist gar nur das Auge ist, das dem reminiszenzenlüsternen Sinne seine Dienste leiht, um diesem voll Genüge zu tun. Oder hat es nicht jeder, der Theaterkritiken liest, wiederholt gefunden, daß einer Oper die Originalität abgesprochen wurde, weil gewisse im Leben häufig sich ereignende Momente in ihrer Handlung vorkommen, die bereits

in irgend einem populär gewordenen Opernwerke enthalten sind? Sitzen zwei Liebende auf einer Bank und gar noch im Mondenscheine, so erinnert das allzusehr an den zweiten Akt von „Tristan und Isolde", obwohl es im Leben und daher auch auf der Bühne schon öfter vorgekommen sein soll; erscheinen Kinder auf der Szene, so kann das nur aus „Hänsel und Gretel" gestohlen sein; hält irgend ein Fürst eine Ansprache an die Versammelten vom hohen Throne aus, so hat dies der gute Landgraf aus dem „Tannhäuser" oder König Heinrich aus dem „Lohengrin" auf dem Gewissen; erscheint nun gar ein Schiff auf der Bühne, so kann es nur eins aus dem „Fliegenden Holländer" sein; macht aber ein Komponist zwischen zwei Szenen Musik, um die Stimmung der einen Szene ausklingen zu lassen und die der folgenden vorzubereiten, so wird sie unbedenklich „Intermezzo" getauft und als von der „Cavalleria" angeregt bezeichnet, obwohl Ähnliches in vielen Opern früheren Datums vorkommt; ich erinnere an die Mondaufgangsmusik mit unsichtbarem Chor in Nicolais „Lustigen Weibern", an die Wolfsschluchtmusik mit unsichtbarem Chor im „Freischütz", an die Gewittermusik im zweiten Akt von Rossinis „Barbier", an die Feuer- und Wassermusik in der „Zauberflöte" (wobei die beiden singenden Wächter nicht als handelnde Personen aufgefaßt werden können), an die Musik nach Elisabeths Abgang im dritten Akt des „Tannhäuser", an die Tagesanbruchmusik im „Lohengrin" (zweiter Akt, dritte Szene) und im ersten Akte der „Götterdämmerung". Wenn wir wollen, sind das auch „Intermezzi" — allerdings nicht von Mascagni. Wozu also die „Originalität" moderner Komponisten mit so zweifelhaften Mitteln bekämpfen!

Jede Situation, jede Musik, die durch die Entwickelung des dramatischen Fortganges begründet ist, hat ihre selbständige Berechtigung, wenn sie auch an schon einmal Dagewesenes erinnern sollte. Dadurch, daß sie an dieser oder

jener Stelle so kommen mußte, hat sie ihren organischen Zusammenhang mit dem Ganzen, und damit auch die Unbestreitbarkeit ihrer wirklichen Originalität bewiesen. — „Si duo faciunt idem, non est idem". — Diese Betrachtung gilt für jede Kunst. Oder wollen wir an der Originalität einer Madonna Murillos zweifeln, weil Raffaël auch Madonnen gemalt hat? Halten wir einen Maler für unoriginell, weil er dieselbe Landschaft gemalt hat, wie einer oder mehrere vor ihm? Hat er sie dem Vorgänger etwa gestohlen? Wir sehen aus der Absurdität, welche die Beantwortung dieser Fragen mit „ja" ergeben würde, daß es sich bei einem schaffenden Künstler nicht (oder nur in geringem Maße) um das handeln kann, *was* er macht, sondern darum, *wie* er es macht. Dieselbe Landschaft können und werden dreißig originelle Maler grundverschieden malen. Der Beschauer wird wohl die von der Natur gegebene Vorlage erkennen, er wird aber auch, wenn er fein organisiert ist, herausfühlen, daß sich in jeder Behandlung derselben eine andere künstlerische Persönlichkeit offenbart. Und einzig darauf darf es uns bei der Beurteilung der Originalität eines Künstlers ankommen.

In der Musik ist es nicht viel anders. Das kurze (viertönige) Hauptmotiv des ersten Satzes von Beethovens C-moll-Symphonie hätte — so charakteristisch es auch ist — wohl vielleicht auch von einem anderen Komponisten erfunden werden können. Was es uns jedoch so bedeutend und als der zweifellose Ausdruck der Beethovenschen Persönlichkeit erscheinen läßt, ist, daß sein Schöpfer in diesem Keime mit seinem Seherauge schon den ganzen mächtigen Baum sah, den er daraus später so entwickelte, daß er für die Mit- und Nachwelt durch seine unvergleichlich erhabene Kunst erst wahrnehmbar wurde.

In diesem unscheinbaren Keime lag also bereits die ganze Persönlichkeit Beethovens, die wir Nachgeborenen erst retrospektiv darin erkennen können.

Zu verurteilen ist unter allen Umständen das absichtliche Imitieren des Persönlichen in der Kunst. Solches wirkt so starr, wie etwa eine Wachsfigur gegenüber dem lebendigen Original, weil in dieser nur die sklavische Nachahmung des Wirklichen und Äußerlichen im Gegensatze zur lebensvollen Darstellung des vom Künstler Geschauten, Innerlichen zutage tritt (wie im Bilde oder in der plastischen Kunst). Ein Nachahmen des Persönlichen, das sich immer nur auf die Außenseite, nicht aufs Wesen erstrecken kann, ist also verwerflich, eines echten Künstlers unwürdig und meist ein Beweis für künstlerische Impotenz. Versuchen wir es nicht, über solche Afterkunst den Mantel christlicher Nächstenliebe zu decken, indem wir sie mit dem Schlagworte „Schule eines Meisters" entschuldigen! Wahrhaft große Künstler haben nie in solchem Sinne Schule gemacht. Ich selbst war Zeuge einer Äußerung aus dem Munde eines Großen über diesen Begriff.

Es war Richard Wagner, der sich gelegentlich (1879) im Freundeskreise dahin aussprach, es sei ihm völlig unbewußt, daß durch ihn eine „Wagnerschule" ins Leben gerufen worden sei. Eine solche gäbe es wohl auch in der Tat nicht. Seine Kunst sei — im Gegenteile — noch kaum verstanden worden.*) Ein anderes Mal sagte er — wie Langhans erzählt —: „Ihr jüngeren Komponisten wollt alle in den hohen Pathos; diese Richtung aber wird man in den nächsten Jahrzehnten nicht verfolgen können, ohne in meinen Ton zu geraten."

Wie klar hat der Meister gesehen! Ist es etwa nicht so gekommen? Ist es nicht geradezu der Fluch aller jener bewunderungswürdig todesmutigen Nachtreter Richard Wagners geworden, daß bisher auch nicht eine einzige ihrer musikalisch-dramatischen Schöpfungen sich behaupten konnte? Platens Ausspruch: „Und auf die Sprache drückt' ich mein

*) Siehe auch den Aufsatz „Die Zukunft der deutschen Oper" (Seite 53 dieses Buches).

Gepräge" paßt auf den Bayreuther Meister in ungleich höherem Maße. Denn seine „Sprache" war eine so gewaltige und bezaubernde, daß sie alle, auch die Widerstrebenden, in ihren Bann schlug. Sich von ihr ganz frei zu machen, mag ja wohl für den modernen musikalischen Dramatiker kaum möglich sein. Doch sollte wenigstens das Bestreben vorhanden sein, sie nicht auf Stoffe und Situationen anzuwenden, mit welchen vermählt sie geradezu in parodistischem Lichte erscheint. Muß es denn sein, daß ein Satz wie „Guten Morgen, Herr Müller!" auf das Motiv des „Rachewahnes" (wie es v. Wolzogen nennt) aus der „Götterdämmerung" komponiert wird?

Die großen Meister bahnten mit ihren Werken, die zum Ausgangspunkte neuer, allgemein gültiger Gesetze geworden sind, welche von keinem Künstler mehr ignoriert werden dürfen, wenn er nicht die Rolle eines unfruchtbaren Reaktionärs spielen will, Heerstraßen, die Raum genug für viele haben, um darauf Schulter an Schulter zu wandeln. Ihre Privatwege jedoch (jenen Wagners zum Beispiel möchte ich am liebsten „Weg nach Wahnfried" nennen) müssen von ihren Nachfolgern gemieden werden, wofern sie nicht auf fremdem Grunde erbärmlich umkommen wollen. Im besten Falle führen jene Wege zum kleinsten Kennzeichen der Großen, zu deren Manier, die meist eine Begleiterscheinung der Eigenart sogar der Größten bildet, und mit ihr zur Unwahrheit. Wahrhaftigkeit aber ist das Höchste, was wir in der Kunst anzustreben haben.

Jeder sollte doch nur das auszusprechen trachten, was ihn bedrängt. Nun gibt es aber Unglückselige, welche meinen, sie müßten dort beginnen, wo die Großen aufgehört, wobei sie aber vergessen, daß Werke, wie zum Beispiel Beethovens neunte Symphonie oder Wagners „Parsifal" den höchsten und letzten Ausdruck eines besonderen Künstlerdaseins, die Summe oder das Ergebnis des Ringens, Kämpfens und

Leidens eines ganzen Lebens darstellen, die sich nicht einfach auf einen anderen übertragen läßt, und daß irgend ein Künstler — mag er auch noch so begabt sein — so außerordentliche, unter ganz ungewöhnlichen Umständen entstandene Schöpfungen nicht kurzweg als Grundlage seines Schaffens betrachten darf. Eine „neunte Symphonie" kann nur einmal geschaffen werden; sie kann nie zum Gattungsbegriffe werden. Jeder muß sein Leben selbst leben und demnach auch seinen künstlerischen Weg sich selbst bahnen und auf ihm von Anfang an schreiten. Nur dann kann auch er möglicherweise einmal Großes leisten, sei es vielleicht auch nur Großes im Kleinen.

---

5. „Moderne" Musik.

Antwort auf eine Anregung.

(1900.)

Sie wünschen meine Ansicht über die moderne Musik zu hören. „Gib mir einen Punkt, auf dem ich stehen kann!" erwidere ich darauf mit Archimedes. Nur von weitem läßt sich Umfangreiches und Vielfältiges überblicken, nicht, wenn man mitten darin steckt. *Aus* unserer Zeit *über* unsere Zeit zu urteilen, ist nicht nur schwierig, sondern kaum möglich. Daher gehört die Gegenwart nicht ins Bereich der Geschichte. Auf die Gefahr hin, von dieser einst desavouiert zu werden, und ohne Anspruch darauf, daß meine folgenden Betrachtungen mehr bedeuten sollen als ungezwungene Äußerungen meines persönlichen Geschmacks, versuche ich es, mich auf dem Luftschiffe der Phantasie zur Vogelperspektive zu erheben, von der aus es mir möglich wird, auf ein Stündchen dem musikalischen Treiben unserer „modernen" zivilisierten Welt als ein scheinbar „über der Sache" Stehender zuzusehen.

Da bemerke ich vor allem, mit Hilfe der mitgebrachten

ausgezeichneten optischen und psychophysischen Apparate, daß in den Theater- und Konzertsälen der Städte eine Menge von Menschen sich befindet, die ich, als ich selbst unter ihnen weilte, nach ihrer künstlerischen Auffassungsfähigkeit und der Aufrichtigkeit ihrer Geschmacksäußerungen nicht zu unterscheiden vermochte, die nun aber in ihrer Gesamtheit wie eine statistische Landkarte meinem Auge sich darbieten. Vor allem sehe ich zwei große Gruppen; die eine ist rot umrändert; sie umfaßt eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Individuen: es sind die wahrhaft Kunstbegeisterten, die mit ganzer Seele bei der Sache sind, die die vorgeführten bedeutenden Tonwerke der Vergangenheit und Gegenwart mit Geist und Herz erfassen und sich von ihnen zu stürmischem und ehrlichem Enthusiasmus hinreißen lassen; die andere — schwarz von Farbe — enthält die kalten, nüchternen, bornierten, unkünstlerischen Menschen, die nicht wissen, was sie hören, es auch nicht wissen wollen, weil sie in ihrer Beschränktheit die Kunst für etwas Überflüssiges oder nicht ernst zu Nehmendes halten. Die Gruppe dieser Bedauernswerten, die nur aus Moderücksichten, Gedankenlosigkeit oder Langweile die Kunststätten aufsuchen, ohne zu bedenken, daß sie dort noch größere Langweile erwartet, ist nicht sehr groß, aber noch immer größer als die vorher genannte. Die dritte Hauptgruppe ist grün, bekanntlich die Mischung aus dem treuen Blau und dem neidvollen Gelb; es ist die der Heuchler. Sie enthält verschiedene Farbenabstufungen, wie das auch bei einer Anzahl kleinerer Gruppen der Fall ist, die dazwischen verstreut sind, deren Aufzählung aber hier zu weit führen würde. Unter den Heuchlern sind vor allem diejenigen zu bemerken, die den Werken jener großen Meister, über die die Akten bereits geschlossen sind, Beifall mit Hand und Wort bezeugen, während ihnen der Sinn zu deren Aufnahme völlig verschlossen ist; das sind die dunkelgrünen. Die meisten unter ihnen haben es auch noch nie

versucht, sich den Offenbarungen der großen Musik wirklich zu nähern, und wollen nur „scheinen", da sie sich sonst ihrer offenkundigen Unfähigkeit, Kunst zu fühlen, schämen zu müssen glauben würden.

Die andern — giftgrün von Farbe — zeichnen sich scheinbar durch enormes Temperament aus. Es sind die Raffiniertesten; denn sie rechnen mit dem Effekt, daß sie Kunsterscheinungen neuesten Datums, die das Kopfschütteln der Mehrzahl erregen, völlig begreifen und verstehen, obwohl dies in Wirklichkeit gar nicht der Fall ist. Erregen sie auch den Widerspruch derjenigen Aufrichtigen, die ihr Mißfallen über Mißlungenes — ob alt oder neu — rückhaltlos äußern, so imponiert hingegen ihr sicheres Auftreten vielen, die ebensowenig verstehen wie sie. Sie rechnen mit der aus der Kunstgeschichte geschöpften Erfahrung, daß die meisten großen Künstler zu ihren Lebzeiten unterschätzt, verkannt und verfolgt worden sind. Sie wollen sich also nicht ebenso blamieren wie ihre kurzsichtigen Vorfahren. Ihr Anwalt ist die unkontrollierbare Zukunft. Sie schätzen also grundsätzlich alle neuen Komponisten und unter allen Umständen, sonst könnte es ihnen etwa passieren, daß ihnen gerade nur das Wertlose „gefallen" hat. Diese letzte Untergruppe ist erst ein Produkt der jüngsten Zeit, in der es, wie man mir sagt, sogar Fachmusiker geben soll, die nicht wissen, ob ihnen etwas gefallen hat oder nicht.

So ungefähr sieht es, aus der Vogelperspektive betrachtet, im modernen Publikum aus. Leider nicht viel besser im modernen Tondichterwald.

Das erschreckend hohe Niveau, das die Technik aller Künste — man denke besonders auch an die Malerei! — heute erstiegen hat, unterscheidet sich wesentlich von jenem allgemein künstlerischen Niveau der Menschheit, das dem großen Richard Wagner vorschwebte und das — wie es scheint — eine utopistische Idee des sonst so positiv-denkenden

Meisters war. Ja, es sieht recht traurig aus, wenn man einen Blick auf unsere moderne musikalische Kunst wirft. Überall das hohläugige Gespenst einer beängstigend ausgebildeten Technik, ein Überwiegen der Mittel gegen den Stoff, zu dessen Darstellung sie lediglich dienen sollen, eine glänzende, verführerische Außenseite, die einen Wechsel auf den Inhalt ausstellt, der durch diesen nie eingelöst werden kann, kurz: das Bild einer Attrappe.

Dieses Urteil mag sehr hart oder übertrieben erscheinen. Es bezieht sich jedoch nicht auf die kleine Zahl bedeutender Tondichter, die wir besitzen, sondern auf das allgemeine Wesen des modernen Produzierens auf dem Gebiet der Musik, dem alle möglichen Motive zu Grunde liegen, nur nicht das einzig zum künstlerischen Schaffen berechtigende: das innere Bedürfnis.

Das Betrübende dabei ist, daß heute selbst solche Künstler ohne echtes Bedürfnis produzieren, die Empfindungsleben und Ausdrucksdrang genug besäßen, um mit der Seele zu schaffen. Der moderne Dämon, der Bruder des Kapitals: der nackte Intellekt ist es, der auch sie vom rechten Weg ablenkt und sie antreibt, konstruktive und spekulative Musik zu schreiben, statt Ausdrucksmusik. Diese Irregeführten arbeiten vielleicht im besten Glauben, daß sie ihre Pflicht tun, im Wahn, dem Modernen ihren Tribut zu zahlen, und verlieren damit das Beste, was sie besitzen: sich selbst, ihre Individualität.

Von jeher gab es in der Musik zwei Richtungen, die einander diametral gegenüberstanden: die formale und die Ausdrucksmusik. Jene war nie die echte Kunst, da sie kein Darstellungsgebiet hatte, wie es bei dieser die Seele ist. Heute ist der Gegensatz ein noch schrofferer. Was vorzeiten harmloses Spiel war, Freude am Ornamentalen, das nur sich und sonst nichts darstellen wollte, tritt heute anspruchsvoll als Gehirnmusik auf. Diese begnügt sich nicht mit einem

bescheidenen Platze neben der Herzensmusik, sondern sie stellt sich in bewußten Gegensatz zu dieser und kämpft mit ihr um das Supremat.

Welche Gefahr für unsere heilige Kunst! Doch vertrauen wir ruhig der Zukunft! Sie wird mit Hilfe großer Naturen — denn nur solche können große Künstler sein! — das Wirrsal lösen, das uns umgibt.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß unter den Künsten die Musik im besonderen die Aufgabe hat, lediglich innere Vorgänge künstlerisch darzustellen. Verläßt sie dieses Gebiet, so pfuscht sie anderen Künsten ins Handwerk und versäumt dadurch ihren echten Beruf, gleichzeitig aber auch ihre höchsten Wirkungen.

Die mißverständliche Auffassung des von Beethoven in die Instrumentalmusik eingeführten dichterischen Moments, das die Musik ihrem eigentlichen Beruf erst zuführte, indem sie dadurch über das Wesen des bloßen Tonspiels hinausgehoben wurde, zeitigte die Monstrosität der „Programmmusik", in der sie im Gegensatze zu der ihr einzig obliegenden Darstellung innerer Erlebnisse sich mit der äußerer Vorgänge*) abmüht, in welchem verkehrten Bestreben sie durch die großartige Entwickelung der Instrumentaltechnik noch

*) Sind diese äußeren Vorgänge nur Begleiterscheinungen einer Gefühlsidee und widersetzen sie sich nicht geradezu der musikalischen Darstellung, so wäre gegen sie allerdings weit weniger einzuwenden. Ganz anders aber hat man sich zu der orchestralen Schilderung äußerer Vorgänge im musikalischen Drama zu verhalten, wo sie gleichzeitig auf der Bühne *wirklich vor sich gehen*, so daß sie nicht der absoluten Musik allein überlassen sind. Hier ist jedoch nur von dieser die Rede.

Aber auch die Darstellung der durch äußere Vorgänge angeregten Gefühle ist Aufgabe der Musik (siehe Beethovens „Pastoralsymphonie" u. v. a.), denn in diesem Falle sind nicht die Vorgänge selbst, sondern deren Projektion auf die menschliche Seele das Darstellungsobjekt, so daß die Musik das ihr allein eigene Gebiet nicht verläßt.

bestärkt wurde, die auch musikalisch minder Begabten die Erreichung gewisser äußerer Erfolge ermöglichte, wie sie sich aus der geschickten Verwendung des bis zur höchstmöglichen Vielfältigkeit gediehenen Tonfarbenkastens von selbst ergeben mußte. Die Freude an der Farbentechnik verwirrte die Köpfe völlig, und auch bessere fielen dieser Leidenschaft zum Opfer.

Einige widerstanden den Lockungen des musikalischen Venusberges, andere kamen nach und nach zur Erkenntnis, daß sich die Musik durch die wenn auch noch so geistvolle, stets aber unzureichende Schilderung des Realen ihrer Würde als Alleinherrscherin auf dem Gebiete der absoluten Seelenkunst, auf dem ihr keine Kunst nahekommt, begibt, indem sie dort nur jämmerlich radebrecht, wo ihre Schwestern triumphieren. Ganz eingestehen wollte man den Irrtum nicht. Man lenkte also langsam auf ein innerliches Gebiet hinüber, das aber dem Wesen unserer Kunst kaum nähersteht, als das eben betrachtete, so abstrakt es auch ist: man musizierte — Philosophie. Es liegt mir fern, den alten Sauerkohl aufzuwärmen und den banalen Streit, der wohl so alt ist wie das Menschengeschlecht selbst, neu anzuregen, ob die Seele im Gehirn, im Herzen oder in — der Zirbeldrüse sitzt. Wir werden's ja doch nicht ergründen. Und das ist auch für ihr Wesen ebenso gleichgültig wie die Frage, ob die Iliade und Odyssee wirklich von einem Mann herrühren, der Homer hieß, oder nicht, sowie ob „Shakespeares Werke" von Shakespeare sind oder von Bacon. Begnügen wir uns also mit dem schönen Bewußtsein ihres Vorhandenseins! Eins aber ist gewiß: daß jene Seelenäußerungen, die wir den reinen Intellekt nennen, nicht das Darstellungsobjekt der musikalischen Kunst sein können. Zwingt man sie ernstlich zu solcher Unnatur, so wird das Ergebnis trotz aller durch Mache erzeugter Täuschung im besten Fall ein Scheinerfolg sein, nie aber einem inneren Bedürfnis entsprechen können, wie es Sache der Kunst sein muß, wenn sie Weltbeglückerin

bleiben soll. Über die Tatsache, daß das Kleid der Musik, in das sich ja schließlich alles stecken läßt, nicht deren Wesen bedeutet, können wohl nur jene sich täuschen lassen, die nicht das Glück oder die Fähigkeiten besitzen, mit dieser erhabenen Kunst einen wahren Herzensbund schließen zu können.

Gott bewahre mich vor dem häßlichen Verdachte, daß es in der Absicht jener geistreichen Könner liege, uns mit ihrer Cerebralmusik zu täuschen! Ich glaube vielmehr, daß es sich dabei um eine ungesunde Autosuggestion handelt, der sie sich hingeben.*) Ich gönne auch denjenigen von Herzen den Genuß, den sie beim Anhören solcher Musik zu empfinden glauben, die in ihr das Heil der modernen Kunst erblicken. Ich vermag das nicht. Ebensowenig werde ich aber verzagen; bin ich doch fest davon überzeugt, daß es sich nur um einen Durchgangszustand handeln kann, vielleicht sogar bei den einzelnen Komponisten dieser Richtung. Über das Wesentliche jeder Kunst kann man dauernd doch nie hinauskommen. Ist es doch in der Kunst wie beim menschlichen Körper, den man auf die Dauer zu keinen anderen Äußerungen zwingen kann, als zu denjenigen, die die Natur ihm vorgezeichnet hat.

Natürliche Bedingungen sind etwas Gegebenes; daher können ihre Konsequenzen auch nicht vom Menschen ungestraft willkürlich verändert oder verschoben werden. Was von der Natur gilt, darf auch auf die Kunst angewendet werden, wenn anders diese ihre Aufgabe, dem menschlichen Bedürfnisse zu entsprechen, erfüllen soll.

Nicht auf die Form, auf die bloße Außenseite wird es

---

*) Das erste Produkt dieser Richtung scheint mir Hans von Bülows symphonisches Stück „Nirwana" zu sein. Dieses (um 1853 entstandene) unverdauliche Werk des großen Künstlers war ursprünglich als Ouverture zu dem Trauerspiel eines Freundes gedacht und wurde erst später — also ziemlich willkürlich — vom Komponisten mit der obengenannten philosophischen Marke versehen.

also in der Kunst ankommen müssen, sondern auf das Wesen, auf die Ursprünglichkeit und Echtheit ihrer Produkte. In einem gewissen Sinne, der allerdings nicht mißverstanden werden darf, hat daher nur Das Berechtigung, was dem allgemeinen Bedürfnisse entspricht, nämlich das Volkstümliche.

In diesem Sinne volkstümlich ist aber nicht nur das Volkslied und der Volkstanz im besonderen, sondern auch die Meisterkunst unserer Großen, die eines Mozart, Beethoven, Weber, Wagner. Wer kann dem widersprechen?

Sie haben das gesagt, was nicht nur sie allein, sondern was alle bedrängte. Sie waren das Sprachrohr von Tausenden. Jeder Meister sang es auf seine Weise, und doch trifft es in jedes Herz und drückt das aus, was alle empfinden, das künstlerisch zu äußern aber nicht jedem Sterblichen gegeben ist. Und wie ist das zu erklären?

Sie waren wahrhaftige Naturen, die als Brüder zu Brüdern sprachen, deren Empfindungen auf der goldenen Brücke der Melodie den Weg von ihrem Herzen zu dem des Volkes fanden. Kunst und Natur verbanden sich in ihren Schöpfungen zu einem unvergleichlichen Ehebündnisse, das unter dem Schutze der nie alternden Göttin Melodie stand, unter der ich nicht gerade die sogenannte „bewährte" oder die rhythmisch gefesselte Melodie des Tanzes oder überhaupt die „endliche" verstehe, ohne welche kurzatmige musikalische Asthmatiker nicht leben zu können vermeinen, nein: jene, die die Musik gewordene Seele darstellt, die sich in fein geschwungener, schön gebauter Tonlinie erhebt und senkt, die Sinn und Herz ergreift. Sie ist das Ewige, Unentbehrliche in der Musik, das von allen offen oder heimlich Geliebte, wenn auch heute von manchem komponierenden Fuchs als „sauer" Gescholtene, weil nicht ohne Genie Erreichbare.

Die Ausdrucksmittel haben in der Musik keine Grenzen. Sie wechseln mit der Zeit und mit dem Geschmacke. Eine fort-

währende Vermehrung und Umgestaltung ist ihr Schicksal. An dem Wesen der Musik ändert das nichts. Es beeinflußt nur ihren Stil, durch den sie in Erscheinung tritt.

Harmonie, Rhythmik, Instrumentalfarbe stellen die immer wechselnde Beleuchtung der Melodie dar. Die feinsinnige Zusammenstimmung dieser Elemente ist das Werk des Künstlers. Daß der Tonsetzer von heute unendlich mannigfaltiger differenzieren kann, daß ihm mit den reichen modernen Mitteln Gelegenheit geboten ist, viel eindringlicher sich zu äußern, wer möchte das beklagen? Nur versäume er es nicht, wahrhaftig zu sein. In Flitter, Gold und Edelstein, Samt und Seide posiert sich's leichter als im härenen Kittel. Seien wir daher doppelt auf der Hut!

Jedes Kunstwerk wird willkommen sein, wenn sich der Künstler darin ehrlich auslebt. Die Wahrheit kann durch keinen äußeren Staat erdrückt werden. Verschmähen wir darum die reichen Mittel unserer Zeit nicht! — Und in diesem Sinne wollen wir „modern" sein!

II.

Dramaturgisches.

1. Die Zukunft der deutschen Oper.*)

(1895.)

Wiederholt wurde ich gefragt, welche Wege ich für die deutschen Opernkomponisten nach den großen Siegen Wagners und nach den scheinbar noch größeren Erfolgen der Neu-Italiener für die vorteilhaftesten hielte. Auf derartige Fragen sollte man eigentlich als anständiger Künstler gar nicht ernsthaft antworten, da sie einer Quelle entspringen, die mit den Grundbedingungen künstlerischen Schaffens nicht einen Tropfen gemein hat. Der Gedanke an Ruhm, Geld und ähnliche dem künstlerischen Wesen fernen Ziele ist meist der einzige, der solchen Fragen zugrunde liegt. Und doch sind wahrhaft bedeutende Kunstprodukte nie aus derartigen Motiven, sondern stets aus innerer Not, aus einem zum Ausdrucke drängenden Bedürfnis entstanden, das mit äußeren Vorteilen nicht im geringsten Zusammenhange steht. Versuche ich es also, hier eine Art von Beantwortung der an mich gerichteten Fragen zu liefern, so tue ich es, weil diese Fragen

*) Der Verfasser hat dieses Glaubensbekenntnis niedergeschrieben, ehe Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Grethel" auf die Bühne kam, und er hat in dem großen Erfolge dieses volkstümlichen Werkes eine Bestätigung seiner Ansichten gefunden.

immerhin dazu angetan waren, mich in tieferer, aber anders-artiger Weise anzuregen, als es im Sinne der meisten Frager gelegen war. Die kürzeste Antwort wäre: jeder Künstler schaffe dramatisch-musikalische Kunstwerke nach seiner Weise, er singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Es liegt mir aber hier fern, dieses Selbstverständliche im Schaffen jedes wahren Künstlers zum Gegenstande umständlicher und überflüssiger Ausführungen zu machen. Ich möchte demnach die hier zu behandelnde Frage lieber also formulieren: Was haben wir von der deutschen Opernproduktion der nächsten Zeit zu erwarten und zu hoffen?

Da wir immer auf den Errungenschaften unserer großen Vorgänger weiterbauen müssen, wenn wir Lebensfähiges schaffen wollen, ist ein Produzieren auf musikalisch-dramatischem Gebiete ohne intensive Beachtung des Wagnerschen Kunstwerkes und der ihm zugrunde liegenden Idee nicht möglich. Es fragt sich nur, in welchem Sinne sollen wir weiterbauen? Und dies ist der Punkt, der bei unserem Publikum, unserer Kritik und unseren Künstlern so große Mißverständnisse hervorgerufen hat. Es handelt sich hier nämlich nicht um die spezifisch-persönliche künstlerische Ausdrucksweise Wagners, sondern um das Wesen seines Kunstwerkes. Wie traurig stünde es um die Bedeutung dieses großen Mannes, wenn seine Werke nicht mehr als interessante Unica, nur an und für sich zu betrachten wären und nicht auf die zeitgenössische und nachfolgende Generation segensreichen und fruchtbaren Einfluß ausübten, wenn sie — präziser gesagt — nicht in die Entwicklung der Kunst fördernd eingriffen! Durchaus nicht unbegreiflich ist mir das ablehnende Verhalten des Publikums und der Kritik gegen die sklavisch im Wagnerschen Stil (besser: in Wagners Manier) dichtenden und musizierenden jung-deutschen Opernkomponisten. Man will sich eben nicht — wenn auch in noch so talentvoller Weise — Dinge ein zweites Mal sagen lassen,

die ein Größerer vorher bereits viel besser, ja ganz unübertrefflich ausgedrückt hat. Anders als bei diesen Künstlern ist es bei solchen, die, vom Geiste des großen Reformators durchdrungen, ihre Werke selbständig gestalten, wohl im Sinne des bahnbrechenden Meisters, aber in ihrer eigenen Art. Manche Künstler haben Wagners Ausdrucksweise (ich sage absichtlich nicht: Idee) als die allein seligmachende erkannt und opfern ihr nun ihr Leben, wie Märtyrer, die ihre — wenn auch vielleicht kleine — Individualität in den Dienst einer schwärmerisch verehrten Persönlichkeit stellen. Diesen geradezu rührend unpersönlichen Künstlern stehen jene praktischen Köpfe gegenüber, deren Wesen ich schon zu Beginn dieser Betrachtungen kennzeichnete. Unter ihnen sagen einige: Man muß mit der Zeit gehen; nur so wirkt man auf die Masse, erringt Beifall, Ruhm und Gold; das sind die deutschen Mascagniter (eigentlich Cavallerianer). Andere wieder sagen: wir müssen zur Einfachheit zurückkehren von allem Wust, der bleischwer auf das Publikum drückt; die Leute wollen sich wieder erholen von den Qualen, den Tränen und dem Kopfzerbrechen, die ihnen das musikalische Drama bereitet hat; man soll sich wieder an leicht faßlichen, harmlosen Melodien erfreuen und lächelnd genießen. Es lebe das „Nachtlager in Granada", „Stradella" und Genossen!

Allerdings darf dabei nicht verkannt werden, daß sich jedes Talent nach seiner Decke strecken muß, wenn es nicht Gefahr laufen will, Füße oder Schultern zu erfrieren. Auch kann man kleine, liebenswürdige Talente nicht für den Mangel an großem Zug verantwortlich machen, wenn dieser nun schon einmal ihrem Wesen nicht eigen ist; ja, es ist sogar viel löblicher, wenn solche Talente nicht mehr sagen wollen, als sie eben zu sagen haben, und sich nicht zu etwas aufblähen, was sie nicht sind. Aber in der Entwickelung einer großen, bedeutsamen Kunst darf von ihnen nicht die Rede sein.

Das Wort, das Richard Wagner 1879 zu mir sagte, machte einen starken Eindruck auf mich: „Ich will nicht, daß man nach mir aufhören soll, Opern zu komponieren. Es wäre traurig, wenn meine Lebensarbeit ein solches Resultat zutage gefördert hätte!“ Nicht minder beherzigenswert sind die Worte, die er in seinem schönen Aufsatze über das Opernkomponieren niedergeschrieben hat. Aber ebenso gewichtig mußte es mir erscheinen, als ich ihn eines Tages energisch Protest erheben hörte gegen eine Insinuation, er habe eine „Schule“ gegründet.*) Einschneidende Reformen, die einem heißen inneren Drange und tiefster künstlerischer Einsicht ihre Entstehung verdanken, haben wohl mit der Weiterentwickelung einer Kunst, nichts aber mit einer „Schule“ zu schaffen.

Was also werden wir zu tun haben, wenn wir wahrhaft im Geiste dieses Großen handeln wollen?

Wir werden uns erstens einen Stoff wählen, der aus irgend welchem Motive bedeutsam genug ist, um den großen Apparat des musikalischen Dramas zu rechtfertigen, und der unserer individuellen Begabung vollkommen entspricht. Ein Stoff, dem diese Eigenschaften fehlen, kann uns nie so ganz ausfüllen, daß dessen Bearbeitung wahrhaft sittlichen Wert haben würde. Dies also müßte das entscheidende Moment sein. Ein Stoff, der uns ganz gefangen nimmt und seine Behandlung von uns gleichsam mit Ungestüm fordert, muß aber von uns auch dichterisch gestaltet werden. Wer solcher Gestaltung sich nicht gewachsen fühlt, der lasse die Hand ganz vom musikalischen Drama, da er einem Operntexte gegenüber bestenfalls die Rolle eines höheren Schneiders spielen könnte.

Etwas noch Unausgesprochenes aber, das in uns nach Ausdruck ringt, wird in gewissem Sinne immer etwas Neues

*) Siehe S. 42 dieses Buches.

sein. Bemühen wir uns also nicht, krampfhaft Neues zu ersinnen; das wäre ein ebenso fruchtloses Beginnen, wie die raffinierte Benutzung bewährter Mittel, mit denen um jeden Preis ein äußerer Erfolg erzielt werden soll. Dieses unwürdige Spiel treiben jetzt die deutschen „Cavallerianer". Es ist mir schmerzlich, diese Schmach unseres deutschen Kunstlebens mit eigener Hand aufzudecken. Nicht nur unmoralisch ist aber dieses Treiben, sondern auch borniert; denn es ist falsch spekuliert, wenn wir glauben, daß man mit der Nachahmung gewisser praktischer und wirksamer Momente eines Werkes auch dessen Erfolgsicherheit erreicht. Exempla docent. Wie gar manches Talent hat sich in der modernen italienischen Seuche selbst verloren! Ich brauche keine Beispiele anzuführen. Wohl aber muß ich mich hier ausdrücklich gegen eine mögliche Mißdeutung des eben Gesagten verwahren. Es liegt mir ganz fern, Mascagnis großes musikalisches Bühnentalent zu unterschätzen. Lenkt sein wildes Blut in edlere Bahnen ein und benimmt ihm sein beispielloser Erfolg beim Publikum nicht die Ruhe eines gewissenhaften, ernsten, dem Höchsten zustrebenden Schaffens, so kann er der Bühne noch sehr Wertvolles, (wenn auch vielleicht minder Erfolgreiches) schenken. Das, was die eben erwähnten Ausbeuter seiner „Cavalleria" entnehmen, ist es aber nicht, was bei ihm so sehr wirkt. Diese Wirkung verdankt er seiner markanten künstlerischen Individualität.

Die Losung des großen Haufens wird freilich immer sein: Abwechselung! Das Publikum will in erster Linie unterhalten sein, und Unterhaltung gewährt nur die Abwechselung. Der Charakter des modernen Publikums spiegelt sich am deutlichsten in dem Repertoire eines nicht subventionierten Stadttheaters. Wenn in diesem bunten Durcheinander von Stilen und Stillosigkeiten sich dennoch eine Richtung (welcher Art immer) langsam Bahn bricht und längere Zeit zu behaupten vermag, so ist es wohl unbestreitbar, daß ihr eine große

Kraft innewohnt, der sich die Mehrheit unwillkürlich beugen muß. Die Richtung, die in den letzten Jahren beherrschend war, ist die sogenannte naturalistische. Ein Schlagwort bedeutet allerdings wenig. Und welches Unheil gerade dieses Schlagwort angerichtet hat, wissen Einsichtsvolle nur zu gut. Es liegt in der Erscheinungsform des Naturalismus, daß Werke dieser Art scheinbar auch ohne Talent gemacht werden können. „Man braucht ja nur zu photographieren," hört man vielfach, „die Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit ist die Hauptsache". Ja, freilich ist die Wahrhaftigkeit in der Kunst die Hauptsache, aber mit ihr allein ist noch kein Kunstwerk fertig gebracht worden.*) Daß sich das peinlich gewissenhafte Schildern der modernen Dramatiker und Novellisten bis zum höchsten Grade der Naturtreue emporgeschraubt hat, darin vermag ich mit bestem Willen keinen essentiellen Gewinn für die Kunst zu erblicken. Geschadet aber hat es ihr gewiß nicht. Jede neue Bewegung schießt bekanntlich übers Ziel hinaus. Es kann unmöglich die Aufgabe der Kunst sein, uns bei aller Wahrhaftigkeit gequält und unbefriedigt zu entlassen, wenn der Dichter das letzte Wort gesprochen hat. Sollten die Forderungen der reinigenden Wirkung des Tragischen nun ganz urplötzlich veraltet sein? Solche Grundgesetze gehören nicht zu den zufälligen Attributen eines oder des anderen Kunstwerkes, sie entspringen vielmehr dem innersten Wesen der Kunst. Der Künstler muß uns ein Ziel zeigen; er muß es verstehen, uns durch die Macht seines Geistes zu fesseln und uns für seine Idee mit allen ihm zu Gebote stehenden Kunstmitteln zu gewinnen. Um wieviel mehr als beim Wort-

*) Goethe sagt gelegentlich einer Kritik über Diderot: „Der Rat, das Leben zu studieren, wäre an sich gut, und nicht genug kann sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt, wie Diderot ihn gibt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen hat, was der Künstler aus der Natur brauchen, wie er es zu künstlerischen Zwecken gebrauchen kann."

Drama muß das aber erst vom Ton-Drama gefordert werden, da doch keine Kunst dem Gemeinen unzugänglicher ist als die Musik. Begleitet sie Vorgänge, wie sie der sogenannte „Verismus" der Neu-Italiener zum Hauptinhalte der Oper gemacht hat, so muß sie entweder lügen oder sich selbst schänden und ihre Würde der Befriedigung gemeiner Lüste hinopfern. Ohne Moralprediger sein zu wollen, gestehe ich, daß ich dieser Zukunft mit tiefer Sorge entgegensehe. Aber ich hoffe, die gesunde Natur des deutschen Künstlers wird uns das äußerste ersparen. Er wird aus dem Wirrsal, das ihn jetzt umgibt, reinen Herzens hervorgehen und wird, wie so oft schon, dem welschen Feinde mit einer neuen, edlen Kunst den Todesstoß versetzen.

Wie aber kann er dieses Ziel erreichen?

Meiner Ansicht nach nur durch die Erstrebung der edelsten und höchsten Volkstümlichkeit. In der reinen Volksseele werden wir uns selbst wiederzufinden haben. Nutzlos soll jedoch deshalb für uns das kurze Intermezzo der italienischen Invasion nicht gewesen sein. Aus dieser Bewegung ist manches zu lernen, vor allem praktisches: Knappheit des Ausdruckes, allerdings gepaart mit psychologischer Entwickelung, welche die Italiener fast ganz entbehren zu können glauben, und Darstellung echter und ganzer Menschen. Wir werden dadurch nicht gegen Wagners Grundsätze verstoßen, wenn wir uns nicht eigensinnig in den Kopf setzen, gerade das nachzuahmen, was nur er und vor ihm die Größten zu bieten vermochten: das Typische. Typus und Symbol sind innigst verwandt. Nicht jedem aber ist es gegeben, seine Kräfte ergiebig an die Darstellung dieser höchsten Aufgaben zu wenden. Schildern wir einzelne (besondere) Menschen gut, so haben wir auch Bedeutsames geleistet. Die dramatische Behandlung der Schicksale, der Schuld und Sühne einzelner Menschen, wirkt auf unser modernes Publikum, für dessen Wesen die Erkenntnis des Allgemeinen immer schwieriger wird, viel intensiver. Schlägt

der Dramatiker diesen Weg ein, so erreicht er bei der Anlage unseres Publikums viel leichter eine tiefe Wirkung als durch blasse und der Eigenart entbehrende Nachahmung eines persönlichen Stiles. Das Spezielle wirkt auf jeden; dem höher organisierten Zuschauer bleibt deshalb noch immer die Übertragung auf die allgemeine Moral unbenommen.

Der vorhin erwähnte Begriff der Volkstümlichkeit wird wohl kaum mißverstanden werden können. Es ist doch klar, daß es sich da nicht in erster Linie um jene Art von Opern handeln kann, deren Melodien sich am meisten dazu eignen, nachgesungen und -gepfiffen oder auf Drehorgeln gespielt zu werden, sondern um eine höhere Art von Popularität, nämlich um die des Kunstwerkes in seiner ganzen Erscheinung. Oder ist etwa Wagners „Lohengrin" deshalb minder populär, weil seine Melodien die früher bezeichneten Qualitäten nicht in jenem Grade aufzuweisen haben, wie beispielsweise die Opern „Martha" und „Troubadour"? Die Oper ist mit Wagners monumentalem Schaffen ganz sicher nicht abgetan. Viele Wege öffnen sich noch dem seherischen Auge des Künstlers. Konstruieren und Theoretisieren hilft da freilich nicht. Wir müssen mit elementarer Notwendigkeit schaffen, — dann ebnen sich die Pfade von selbst.

Wenn der deutsche Künstler sich auf sich selbst besinnt und nicht nur den Verstand, sondern vor allem sein Herz sprechen läßt, dann wird es auch ihm wieder gelingen, den Erfolg zu erringen, der ihm augenblicklich nicht vergönnt zu sein scheint. Das Strohfeuer, das der künstlerische Süden entfacht hat, wird den Blick unseres Publikums nicht mehr lange zu blenden vermögen, und in Bälde muß der Tag erscheinen, wo uns der berufene deutsche Künstler geschenkt wird, dessen Kunst in der Volksseele wurzelt.

2. „Don Quixote" — ein musikalisches Drama?*)

(1898.)

Von einem mir befreundeten Musiker wurde ich animiert, auf die erste Aufführung meines „Don Quixote" mit einer öffentlichen Darlegung der Intentionen vorzubereiten, die mich bei Abfassung dieses Werkes geleitet haben, um mich im voraus gegen gewisse, leicht mögliche irrtümliche Auffassungen dieses oder jenes Teils meiner künstlerischen Arbeit zu schützen. Sagte ich mir auch, daß ein echtes Kunstwerk solcher Erklärungen und prophylaktischer Maßregeln im Grunde nicht bedürfe, da es aus und durch sich selbst wirken müsse, wenn es nur in erster Linie mit dem Gemüte und dann erst mit dem Verstande genossen werde, so bestimmte mich endlich doch die Erwägung, daß der tiefgründige Charakter des meinem Werke zugrunde liegenden Stoffes und die seiner Eigenart entsprechende Notwendigkeit einer in vielen Punkten ungewohnten dramatischen und musikalischen Gestaltung, die möglicherweise auf einen großen Teil des Publikums befremdend wirken könnte, der wohlgemeinten Aufforderung — wenn auch mit einigem Widerstreben — Folge zu leisten und mein eigener Erklärer zu sein. Möge man mir das Ungewöhnliche dieses Vorgehens mit Rücksicht auf die Neuartigkeit des von mir versuchten Unternehmens, das sich kein geringeres Ziel als die Schaffung einer musikalischen Tragikomödie zum Ziele gesetzt hatte, nicht übel auslegen! Jedem Künstler liegt ja sein Werk am Herzen, und nichts muß er inniger wünschen, als daß es so wirke, wie er es in unzähligen, bald schweren, bald glückseligen Stunden des Schaffens empfunden und ersonnen hat. Warum sollte er es denn nicht auch durch das Wort

*) Geschrieben vor der Berliner Uraufführung meiner musikalischen Tragikomödie „Don Quixote" (November 1898).

zu erreichen trachten, das nicht an der Oberfläche Liegende seines Werkes dem Publikum näher zu bringen?

Ich halte — um es gleich zu sagen — die „Don Quixote"-Idee des großen Miguel de Cervantes für eine der bedeutungsvollsten Äußerungen des dichtenden Menschengeistes überhaupt und stelle sie unbedenklich neben die großen Probleme des „Hamlet", „Faust", „Manfred", „Brand" usw. Es wäre wohl sonst auch die „ewige" Jugend des nun fast dreihundertjährigen berühmten Werkes, das in bis nun 1324 (!) verschiedenen Ausgaben und in 15 Sprachen gedruckt worden ist, unerklärlich. Denn Geschmack, Zeitgeist, Stil, Form sind rasch wechselnde Dinge, während nur das allgemein Menschliche, das immer Wahre, das sich wirklich zutragen Könnende, wenn es sich auch „nie und nirgend hat begeben", die Gewähr der beständigen Dauer in sich trägt, da es außerzeitlich ist. Es liegt mir fern, hier Dinge vorzutragen, die längst aus Literaturgeschichten und Abhandlungen zur Genüge bekannt sind, und mich breit und lang über die dem Cervantesschen „Don Quixote" zugrunde liegende, besonders uns Deutsche so anheimelnde Idee auszulassen, welche die Kraft des Idealismus bis zur persönlichen Selbstvernichtung darstellt. Wohl aber habe ich das Bedürfnis, darzutun, weshalb ich diesen seiner äußeren Gestalt nach so „undramatischen", weil „episodenhaften" Stoff als Grundlage eines Dramas wählte, und zwar speziell eines musikalischen Dramas.

Sehr oft und zu allen Zeiten ist der Roman vom „sinnreichen Junker aus der Mancha" für die Bühne bearbeitet worden, jedoch nur als lustiges Stück (Posse, Operette, Farce, Ballett), nie ernst, wie das einzig der Grundidee entsprochen haben würde, und überdies nur fragmentarisch mit Benützung einzelner szenisch „dankbarer" Episoden.

Beides scheint mir des Originals unwürdig und eine Verunglimpfung des Stoffes. Dieser durfte nur als Ganzes behandelt werden, allerdings — wie ich mir von Anfang an voll bewußt war — ein ungeheuer schwieriges und verantwortungsvolles Unternehmen. Daß da nicht jede Figur und jeder Vorgang in die Handlung hineingetragen werden konnte, wird der Einsichtsvolle leicht begreifen. Also „multum, non multa!" war das Gesetz, welches mich leitete. Das Schwierigste war, Entwicklung in das Stück zu bringen, bei jedem Drama das unbedingte Grunderfordernis.

Dies versuchte ich, indem ich den Stoff gleichsam kristallisierte, den Hauptgedanken und das wichtigste Beiwerk an charakteristischen Details und Episoden herauslöste, die Personenzahl auf ein anständiges Maß reduzierte, teils durch Ausscheidung unnötiger Figuren, teils durch Zusammenziehung einiger davon in je eine Type (es bedarf keiner Beispiele; der Kenner des Originals wird ja durch Vergleich alles selbst leicht finden), ferner durch eine derartige Ordnung der von mir gewählten Szenen, daß jede sich unmittelbar aus der vorhergehenden entwickelt, mit wohlerwogener Berücksichtigung eines wirkungsvollen Stimmungswechsels und der auf der Bühne unentbehrlichen Steigerung.*) So kommt es, daß die Kapitel des Romanes, aus welchen selbstverständlich alle nicht zur Handlung selbst gehörigen Erzählungen ausgeschieden worden sind, völlig durcheinander geschüttelt worden und dadurch in ein ganz verändertes Verhältnis zueinander geraten sind, jedoch ohne die geringste Vergewaltigung des Originals, wie ich sie natürlich einem Meisterwerke gegenüber von dem Augenblicke an perhorreszierte, in welchem die Grenzen der sogenannten „dichterischen

*) Die bei der Mannigfaltigkeit der Vorgänge so schwierige Einheit des Ortes suchte ich in den beiden ersten Akten durch eine quasi Mysterienbühne zu erzielen (gleichzeitig Innenraum und freie Gegend).

Freiheit" überschritten worden wären. Diese scheinen mir überhaupt gegenüber einem Dichterwerke enger gezogen zu sein, als gegenüber der Geschichte.

Ich faßte die Figur des Don Quixote dramatisch als einen fixen Punkt auf, um den sich die sämtlichen übrigen Figuren in tollem Wirbel drehen; als die tief tragische Achse einer in derb-genialer Tollheit sich abwickelnden burlesken Handlung. Und dies scheint mir das völlig Neuartige und daher auch gewissermaßen Gewagte meines Unternehmens zu sein, worauf deutlich hinzuweisen ich mir wohl gestatten durfte.

Nur unter dem Gesichtspunkte der Tragikomödie und mit einer diesem entsprechenden Darstellung meines Werkes ist die von mir gedachte Wirkung auf das Publikum erreichbar. Ich hielt es daher für eine Lebensfrage meines „Don Quixote", dem Regiebuche desselben einige besondere Weisungen für die Darstellung beizufügen. Diesen entnehme ich folgendes:

„Ich habe versucht, in der vorliegenden dramatischen Bearbeitung eine Liebesumarmung zwischen tiefster Tragik und übermütigster Burleske auf die Bühne zu bringen . . . Das Hauptaugenmerk ist auf die im Mittelpunkte der Handlung stehende Figur des Don Quixote zu lenken. Ihr Darsteller kann nicht ernst und pathetisch genug sein; nur aus dem schroffen Gegensatze, in dem er zu seiner leichtlebigen Umgebung steht, kann das volle Verständnis der Handlung erwachsen. Jede Bewegung, jede Gebärde Don Quixotes muß voll Hoheit, Würde und Ritterlichkeit sein und aus der heiligen Überzeugung einer großen Mission zu entspringen scheinen, die er zu vollführen hat. Da er alles, was ihn umgibt, ernst nimmt, so darf auch keiner seiner Blicke und Bewegungen den Eindruck hervorrufen, als ob er die tollen, ja unbarmherzigen Scherze, welche man mit seiner Person treibt, auch nur im geringsten durchschaute. Sein

Wesen muß einerseits ebenso überspannt ideal, als anderseits humorlos erscheinen. — — —

Die Faktoren der Wirkung des zweiten Aktes sollen Satire und geniale Derbheit sein. Die Hauptsache wird hierzu die volle Eignung des Darstellers des Don Clavijo bilden . . . Die Szene des Lustrittes und die des Zauberers Merlin müssen bei aller Tollheit einen starken Stich ins Romantische aufweisen, um den beabsichtigten Eindruck der ganzen, vom Herzog arrangierten Farce auf das der ritterlichen Vorzeit traumhaft zugewandte romantische Gemüt Don Quixotes hervorzubringen. Alles, was Clavijo als „Dueña Dolorida" und „Merlin" spricht, soll den Charakter des übermütig Improvisierten an sich tragen.

Die eigentliche (konzentrierte) Tragikomödie beginnt mit dem dritten Akt. Es muß hier der Darstellung gelingen, den Zuseher gleichzeitig zu erheitern und zu rühren."

Wollte ich den Stoff — wie ich oben erwähnte — als Ganzes behandeln, so durfte beim Zuschauer nichts vorausgesetzt werden. Ich mußte also als Dramatiker womöglich weiter ausholen als der Romancier. Nachdem nirgends die Gesetze der Logik unentbehrlicher sind, als bei Bühnenvorgängen, welche ja doch nur ein ideales Spiegelbild des naturgemäß folgerichtigen wirklichen Lebens darstellen, so mußte das Drama mit dem Erwachen des Wahnes begonnen und mit der auf der Bühne einzig möglichen akuten Lösung geschlossen werden, daß der Held im Zwiespalt zwischen seinen Idealen bezw. der Unmöglichkeit, von ihnen abzulassen, und der grausamen Wirklichkeit, zu deren Erkenntnis er allerdings kaum gelangt, deren kalte Schauer er aber empfindet, unterliegt, indem er sich im eigenen Netze verfängt, das ihm die sein Heil erstrebende Betätigung kurzsichtiger Liebe wirft.

Dieser eminent tragische Zug, der die Tragik des „Helden" erst vollendet, mußte allerdings von mir hinzuerfunden werden, um die dramatische Lösung herbeizuführen, die im

Roman überflüssig war, weil dessen dichterische wie ethische Ziele auf einem anderen Gebiete liegen.

Es wäre sicherlich ein großer Fehler gewesen, wenn ich beim Zuseher die Lektüre des Cervantesschen Romans vorausgesetzt hätte. Ich mußte sogar annehmen, daß niemand im Publikum eine Ahnung davon hat, wer Don Quixote oder Sancho Pansa ist. Es erforderte daher allein schon einen nicht geringen Raum im Stücke, die Personen einzuführen und die natürliche Entwickelung ihres Charakters und der Motive ihres Wollens darzustellen, wobei immer bedacht werden muß, daß die der Musik eigene Verbreiterung des Empfindungsgehaltes viel Zeit beansprucht, worin ich von jeher den einzigen Konflikt erkennen mußte, der sich bei der Doppelforderung des musikalischen Dramas nur allzuleicht ergibt.

Um nicht Zeit mit der Vorgeschichte des „Helden" zu verschwenden, zeige ich ihn beim ersten Heben des Vorhanges in jenem Zustande, wo sein Geist eben im Begriff ist, jene feine Grenzlinie zu überschreiten, die zwischen „Genie und Wahnsinn" gezogen ist. Dies bewerkstellige ich durch einen lebhaften Traum, welcher die Überleitung von der hochgespannten Ekstase seines idealen Wollens zur furchtbaren Realität des Lebens bildet, zu dem er sich im beklagenswertesten Mißverhältnisse befindet. Dieses Mißverhältnis, welches ihn in den Augen der Welt zum Narren stempelt, erregt die erbarmungslose Heiterkeit seiner Umgebung mit Ausnahme seiner eigenen Nichte*) Mercedes, die ihn kindlich liebt und ihn daher, nachdem sie seinen Wahn erkannt, mit dem Aufgebote aller ihr zur Verfügung stehenden Mittel zur Klarheit des Geistes zurückführen will, indem sie seine Heimkehr von seinen eingebildeten Ritterfahrten mittelst liebe-

*) Nichte und Haushälterin wurden von mir zu einer Figur verschmolzen.

voller List zu bewerkstelligen sucht, um ihn mindestens dem Spotte der herzlosen Welt zu entziehen. Dies sucht sie mit Hilfe ihres Geliebten Carrasco zu erreichen, der auch der verlachenden Welt angehört, die Don Quixote zu ihrer eigenen Belustigung in seinem Wahne bestärkt. Dem Einflusse der Mercedes gelingt es auch, Carrasco innerlich auf ihre Seite zu bringen, so daß nun diese beiden die Mitleids-Idee im Gegensatze zur kalten egoistischen Welt repräsentieren. In der Mitte steht die materielle Gestalt des dumm-gutmütigen Sancho Pansa, der dem Herrn, der ihn zum „Knappen" wirbt, anfangs aus Gewinnsucht folgt, ihn aber dann mit der Schwäche der Hundestreue bis zu dessen Tode nicht verläßt.

Daß Don Quixote in seinem sittlichen Wollen eigentlich doch r e c h t hat, (wobei es gleichgültig ist, welchem unerreichbaren Ideale er sich zuwendet), daß er trotz des verfehlten Weges, den er geht, doch der Ü b e r l e g e n e ist, zu dieser Erkenntnis freilich können sich auch Mercedes und Carrasco nicht ganz aufschwingen. Sie lieben und handeln nur aus natürlichsten Instinkten heraus, erscheinen daher zwar auf einer gewissen moralischen, nicht aber auf der ethischen Höhe des Titelhelden. Dieser muß denn auch einsam enden, gleichsam auf einer den anderen nicht erreichbaren, allerdings unfruchtbaren Gletscherhöhe, deren Erklimmen eben nur dem — Idealisten möglich ist. Dies ist mir der dramatische Kern des Stoffes, welcher die Rechtfertigung seines Ausbaues zur Tragikomödie bildet.

In nuce stellt sich dieser Kern musikalisch in den beiden symphonischen Zwischenspielen (Verwandlungsmusiken) des ersten und dritten Aktes dar, von welchen das erste Don Quixotes phantastischen Ausritt, das zweite dessen traurige Heimkehr darstellt (vergleiche damit Schillers „Ideale"!)

Der Humor des Ganzen liegt in der Gegenüberstellung und teilweisen Verquickung des Heiteren und Kalten mit dem

Tragischen und Gemütswarmen. Er liegt aber in keiner der von mir auf die Szene gesetzten Personen, sondern im Dichter selbst, während er die Figuren nach seinen Intentionen gegeneinander bewegt. Der Humor zweiter Gattung — wie ich den im Romane sowie auch in meiner dramatischen Bearbeitung reichlich zur Geltung kommenden romanischen Buffo-Humor nennen möchte — gibt dem Ganzen die Lokalfarbe, ist aber nicht das Wesentliche. Der Allerweltshumor im „Don Quixote"-Stoff ist es, welcher mir diesen so großartig erscheinen läßt. Von den meisten Lesern des Originals wird er aber nicht herausgefühlt, da er allerdings von der Masse des Lokal-Humors und Witzes versteckt wird. Er liegt mehr zwischen als in den Zeilen. Ihn aus den Tiefen heraufzuholen, war mein Bestreben. Ich wollte nur, daß man es würdigte!

Die Satire in Cervantes' Roman scheint mir das Nebensächliche, nämlich Zeitliche an demselben. Wen kann heute der Kampf gegen das Lesen der Ritterromane auch nur im geringsten interessieren? Er muß uns modernen Menschen als ein wahrer Kampf mit Windmühlen erscheinen. Damit aber auch dieses Ingredienz des Originals (die Satire) in meinem Werke zur Geltung komme, gestaltete ich den ganzen zweiten Akt mit all seinem Pomp an Aufzügen, Tänzen, Fanfarenblasen usw. sowie auch die mitunter ironische Behandlung des Gesangs-Pathos, zumal in der Klage-Szene der Dueña Dolorida, in der Ansprache des „Merlin" und ganz besonders in der letzten Szene (sinnlose Wiederholung der Chor-Phrasen und Worte des Herzogs an Sancho) zu einer Satire auf die längst begrabene Gattung der „großen Oper", so daß die Satire des Romans auf ein anderes, uns heute näher liegendes (ästhetisches) Gebiet hinübergelenkt wurde. So wie dort ist sie also auch hier nur eine Begleiterscheinung dessen, was der Dichter eigentlich darstellen wollte.

Im Gegensatze zu diesem satirischen Pathos erscheint

der im dritten Akte angewendete echt und ernst. Es ist derselbe, welcher den sprachlichen, gesanglichen und mimischen Ausdruck des Titelhelden vom ersten bis zum letzten Takt seiner Rolle nicht verläßt. Ich bin es zufrieden, wenn sich im letzten Akte im Zuhörer das tiefste Mitleid für den Titelhelden regt, wenn dieses auch in den beiden ersten Akten durch die an Tollheit grenzende Heiterkeit der szenischen Vorgänge am Durchbruche verhindert werden sollte. Träte die von mir gewollte Wirkung im dritten Akte nicht ein, so wäre das für mich — ich gestehe es offen — eine arge Enttäuschung. Ich hätte dann mit meinem Werke ebenso recht als unrecht, wie mein idealer Titelheld selbst.

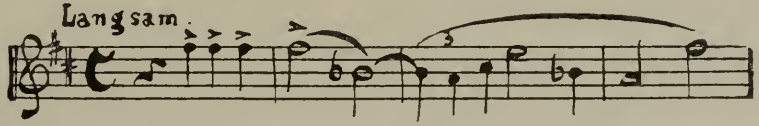
Die Forderung der Bühne, daß auf ihr alle Vorgänge von größter Deutlichkeit sein müssen, um verstanden zu werden, veranlaßte mich, dem Gebaren Don Quixotes noch einige Lichter aufzusetzen, welche das Grenzenlose seines bis zum Wahne gediehenen Idealismus versinnlichen sollen. Als er auf einem armseligen Holzpferde (dem „Clavileño") sitzend das Weltall zu durchfliegen glaubt, eine Szene, die mir den Höhepunkt des Mißverhältnisses Don Quixotes zur ihn umgebenden Realität zu bilden scheint, weshalb sie mir trotz ihrer mir wohlbewußten Gewagtheit unerläßlich schien, trägt er eine Binde vor den Augen. Nachdem er und Sancho durch die Explosion des Pferdes zu Boden gestürzt sind, trägt er noch immer die Binde und doch sieht er den Riesen Malambruno, den keiner sehen kann, da er nicht vorhanden. Sein geistiges Auge tritt an die Stelle des leiblichen, wenn er da zu Sancho spricht: „Schweige, Sancho, dummer Wicht! Siehst du Malambruno nicht?" Ebenso sieht Don Quixote im 3. Akte mit dem geistigen Auge die herrlich schöne Dulcinea, welche er jahrelang ersehnt, vor sich stehen, während sein geöffnetes leibliches Auge die häßliche Bauerndirne (die verkleidete Mercedes) erblickt, auf deren Verwandlung „durch böse Zauberer" er schwört. Er wähnt sie mit der ganzen

Glut seines ritterlichen Herzens zu lieben, ja selbst, nachdem sie ihn verhöhnt hat; und nur für einen Augenblick knickt er im Gefühle der tief gekränkten Ritterehre zusammen, als sie ihm einen Korb mit Häcksel über den Kopf schüttet. Sein untilgbarer Liebeswahn ist so mächtig und von so rührender Treue begleitet, daß er unmittelbar nach der ihm widerfahrenen Schmach dem darauf erschienenen „Mondesritter" (Carrasco) mit dem Brusttone heiligster Überzeugung entgegenruft: „Keine schön're Dame gibt es, als das Fräulein Dulcinea!" Ja, er setzt Leben oder Lebensglück aufs Spiel, indem er die Kampfesherausforderung des Ritters annimmt und ihm schwört, daß er *für immer* dem Rittertume entsage, wenn er unterliegen sollte. Dies ist die Schlinge, in der er sich selbst fängt. Er wird besiegt und — muß entsagen. Er kann es aber nicht. In diesem Zwiespalte, der den Ausbruch des akuten Wahnsinnes zur Folge hat, geht er unter. In Raserei verbrennt er die geliebten Ritterbücher und stürzt über ihnen tot zusammen. Erst im Moment des Sterbens bricht wie ein Blitz die Klärung über ihn herein, die ihm, dem „unverbesserlichen" Idealisten in dieser Welt nicht beschieden war, die ihn auch nur noch unglücklicher gemacht haben würde. Beim Eintritte seiner Seele in jene Welt, wo es keinen Wahn mehr gibt, ruft er aus: „Fluch über euch denn*) und eu're Dichter!",**) und wie ein Lichtstrahl breitet sich in vollem Glanze der Harmonie und des ganzen Orchesters das Klärungsmotiv aus, welches auf sein letztes Wort „Dichter" einsetzt. Verzeihe der Leser, wenn ich hier ausführlicher geworden bin! Die Art der von mir selbständig ersonnenen, vom Original völlig abweichenden Schlußszene bedurfte hier einer Rechtfertigung oder mindestens Begründung.

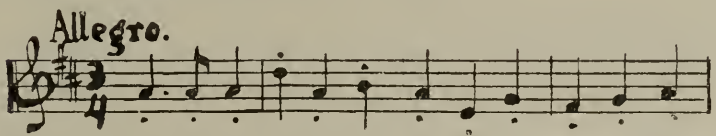
Bezeichnet das eben erwähnte Motiv der Klärung, welches am Anfange des 1. und im ganzen 3. Akte strebend

*) Die Ritterbücher nämlich, **) d. h. Erdichter.

und suchend verarbeitet ist, sozusagen die Erlösung des Idealismus durch sich selbst, so steht ihm ein sich durch das ganze Werk ziehendes kurzes Motiv gegenüber, welches durch die Prosodik des Namens der eingebildeten Prinzessin Micomicona entstanden ist und etwa die fixe Idee im Kopfe des Don Quixote ausdrückt. Dieses Motiv tritt in der Wirtshausszene im 1. Akt zuerst auf, verschmilzt als basso ostinato mit dem Motiv der „Ritterklage" zu einem tragikomischen Orchestersatz, welcher die „Waffenwacht" begleitet, treibt sein Unwesen in der Szene mit den Weinschläuchen (1. Akt), im Basse des parodistischen Einzugsmarsches im 2. Akt und noch an vielen anderen Stellen. Es ist hier nicht der Ort, die vielen Leitmotive des Werkes zu beleuchten. Ich habe nur das Bedürfnis, zwei besonders wichtige zu erwähnen, die sich durch das Ganze ziehen: es sind die Hauptmotive Don Quixotes, sein Ideal-Motiv:



und sein Scherzo-artiges Ritterspiel-Motiv (ich finde keine bessere Wortbezeichnung dafür):



Das erste symbolisiert den Kern seines inneren Wesens, den opfervollen Idealismus, das zweite die lächerliche Außenseite seines Gebarens. Am markantesten treten die Motive im symphonischen Zwischenspiele des 1. Aktes („Don Quixotes phantastischer Ausritt") auf.

Die vielen minder wichtigen Motive Don Quixotes, Sancho Pansas und diejenigen, welche sich nicht mit am Persönlichen klebenden, rein dramatischen Motiven decken, erwähne ich — wie gesagt — hier nicht. Ich überlasse deren

Entdeckung und Analyse jenen Lesern, die sich näher mit der bereits längst erschienenen Partitur meines Werkes*) zu beschäftigen Lust haben, und jenen rührenden Menschen, die aus allem und jedem „Intentionen" herausschnüffeln wollen: „Legt ihr's nicht aus, so legt ihr's unter!" —

Sollte mich nun gar jemand fragen: „Ist Ihre Musik zum ‚Don Quixote' wohl spanisch komponiert oder sind dazu wenigstens spanische Originalmotive verwendet worden?", so glaube ich am besten mit einer anderen Frage zu antworten: „Hat Schiller den ‚Don Carlos' in spanischer Sprache geschrieben?" Er war ein Deutscher und schrieb deutsche Worte, und so wollte ich's auch halten: ich schrieb deutsche Musik. Es sind nur einige kleine Partien, wo die Idee des Vorgangs vom musikalischen Lokal-Kolorit nicht zu trennen war. In solchen Fällen benutzte ich spanische Musikformen (Bolero u. a.), jedoch auch da ohne die Ambition, wirklich spanische Musik schreiben zu wollen.

Überhaupt ist meine Musik eben gerade so gut, als ich sie eben machen konnte, gewiß aber durchaus aufrichtig und wahrhaftig. Ob sie mir gelungen, darüber mögen andere urteilen!

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen darüber, weshalb ich im „Don Quixote"-Stoffe die Grundlage gerade zu einem musikalischen Drama erblickte.

Bei einem auf Musik angelegten Bühnenstücke handelt es sich meines Erachtens nicht um zur Vertonung reizende Rhythmen, Verse und Reime, auch nicht um einzelne „musikalische" Situationen; sondern darum, daß das Ganze Musikseele habe, daß es schon „aus dem Geiste der Musik geboren" worden sei. Und das ist hier der Fall. Das Musikalische muß ebenso wesentlich sein wie das Dichterische. Nur

*) Berlin, E. Bote u. G. Bock. Partitur, Klavierauszug mit Text, Dichtung und viele Einzelausgaben.

jenes Drama taugt zum musikalischen Drama, welches ohne Musik nicht gedacht werden kann. Ein anderes würde eben ein Theaterstück mit aufgeklebter Musik, die mit dem Dichterischen nicht in eins verschmilzt, sondern neben demselben einhergeht. Ist in solchem Falle die Musik auch noch so reizvoll, so hat sie doch keinen dramatischen Wert. Ich erblicke in diesem Punkte das wichtigste Geheimnis der musikalisch-dramatischen Wirkung.

„Don Quixote" in meiner von mir oben dargelegten Auffassung ist ein solcher musikalischer Stoff. Zum gesprochenen Drama taugt er keinesfalls, weil vieles in den Vorgängen, durch die nüchterne Wortsprache ausgedrückt, geradezu albern erscheinen und sich der beabsichtigten tiefen tragikomischen Wirkung in den Weg stellen würde. Man denke an die Szene auf dem „Clavileño"! Ebenso verhält es sich mit der großen Szene zwischen Don Quixote, Sancho Pansa und der falschen Dulcinea, welche nur in der musikalischen Behandlung möglich ist, weil diese eine Gleichzeitigkeit verschiedenartigsten Gefühlsausdruckes zuläßt, wie sie keiner anderen Kunst erreichbar ist. Diese Szene stellt auch sozusagen die Essenz der Tragikomödie dar.

Wie oft wurde in meinem Werke der Musik die Aufgabe zuteil, die edle Innenseite des „Helden" zu malen, während gleichzeitig dessen lächerliche Außenseite durch die Realität der Bühnenvorgänge dargestellt wird!

Möge die Berechtigung dieses meines Versuches, dem musikalischen Drama neue Seiten abzugewinnen, durch die lebendige Vorführung meines Werkes nicht widerlegt werden!

3. Der moderne Opernkapellmeister und der musikalisch-dramatische Stil.

Ein Wink für Bühnenleiter.

(1899.)

Die wichtigste Persönlichkeit an einem Operninstitute ist der Kapellmeister. Von ihm allein hängt es ab, daß die vorhandenen Mittel zweckmäßig verwendet und die Sänger zur Erzielung eines guten „Ensemble" sowohl im Hinblick auf den möglichst günstigen Zusammenklang der Stimmen, wie auf die Erreichung eines lebens- und eindrucksvollen schauspielerischen Ineinandergreifens vor die richtigen Aufgaben gestellt werden. Daß das Ensemble in der Bühnenkunst, besonders in der modernen, gewiß drei Viertel des Geheimnisses der packenden Wirkung ausmacht, darüber ist man nachgerade dank der bahnbrechenden und maßgebend gewordenen Beispiele von Meiningen und Bayreuth ziemlich allgemein im klaren. Es wird aber auch jedermann einleuchten, daß für die schwierigen Anforderungen der modernen Oper ein bloßer musikalischer Kapellmeister nicht genügen kann. Ein solcher wird immer nur einseitiges leisten. Das musikalische Drama aber, bei welchem Wort, Ton und Gebärde eine unauflösliche Einheit bilden, erfordert einen ganz besonders veranlagten musikalischen Leiter, einen hochgebildeten Mann, der das Werk nicht nur musikalisch, sondern als Ganzes gründlich kennt und erfaßt hat. Seit Wagner hat sich eine neue Art von Kapellmeistern gebildet, die eine ganz stattliche Zahl von hervorragenden Männern aufzuweisen hat. Daß diese Künstler nicht nur für die Werke ihres Bayreuther Meisters und seiner Nachfolger, sondern auch für die bedeutenden musikalisch-dramatischen Schöpfungen älterer Meister von segensreichem Einflusse geworden sind und eine Neubelebung der letzteren durch das liebevolle Eingehen auf ihren Stil und durch ein

möglichst klares Herausarbeiten der in ihnen schlummernden musikalisch-dramatischen Wirkungen hervorgerufen haben, ist bekannt.

Auf den Stil und dessen reine Darstellung wird es also in erster Linie ankommen, wenn der Inhalt eines musikalisch-dramatischen Werkes dem Publikum zum vollen, klaren Bewußtsein gelangen soll. Die Darstellung dieses Stiles kann aber unmöglich durch verschiedene Personen geleitet werden, von denen die eine sich allenfalls um das Oben, die andere um das Unten, eine dritte vielleicht um das Hinten usw. zu bekümmern hätte, sondern sie muß in einer Hand vereinigt sein. Ein moderner Kapellmeister wird nicht nur musikalischer Dirigent, sondern auch Regisseur sein müssen, der Feldherr, der das Schicksal des ganzen Werkes in seiner Hand hat. Das soll wohl nicht sagen, daß ein eigener Regisseur bei der Oper entbehrlich ist; aber nicht er darf der oberste Leiter sein, sondern der Dirigent. Der Opernregisseur soll lediglich der ausführende, der rein technische Leiter der Bühnenvorgänge und in künstlerischer Hinsicht dem Kapellmeister untergeordnet sein, da sonst Kompetenzstreitigkeiten, die das Ansehen beider Personen beim Personal schädigen, unvermeidlich sind. Dieses System ist bereits stillschweigend an allen hervorragenden Opernbühnen (Wien, München, Karlsruhe, Dresden u. a.) eingeführt und bewährt sich vortrefflich. Damit aber der ausführende Regisseur (im Gegensatze zum leitenden so genannt) seine Aufgabe genau kenne, sind vor den Proben eingehende Besprechungen (Konferenzen) zwischen „Kapellmeister" und „Regisseur" dringend nötig. Der Stil im musikalischen Drama (wohl zu unterscheiden von dem rein musikalischen Stile in den älteren Opern, z. B. Mozarts, wo es sich um den Gesangs- und Opernvortrag handelt) erfordert ein völliges und äußerst genaues Übereinstimmen des szenischen Vorganges mit der dazugehörigen Musik von der Gebärde

und Handbewegung der einzelnen Darstellung an bis zur Bewegung der Massen, so daß zum Beispiele der rhythmischen Bewegung der Musik eine analoge auf der Szene entspricht, was ebenso auf die Übereinstimmung zwischen der Modulation der Harmonie mit der Modulation des wechselnden Gesichtsausdrucks, ja unter Umständen sogar auf die Übereinstimmung zwischen dem Charakter oder dem Baue der melodischen Linie und der Haltung des Darstellers ausgedehnt werden muß. Differieren die beiden Ausdrucksfaktoren (Musik und Szene), so entsteht eben ein künstlerischer Unsinn, mindestens aber eine Undeutlichkeit und damit eine Beeinträchtigung der vom Autor gewollten Wirkung. Ich denke dabei unwillkürlich an den Scherz in Rossinis „Barbier", wo Doktor Bartolo von der zerbrochenen Pagode erzählt, die mit der Gebärde des Kopfes „Ja" und „Nein" sage, während er die entgegengesetzte Kopfbewegung dazu macht.

Bei der Übereinstimmung der beiden Faktoren hingegen entsteht eine so zwingende Wirkung, daß sie das Publikum unter allen Umständen fühlen muß, wenn ihm auch die Ursache davon nicht zum Bewußtsein kommen sollte. Im musikalischen Drama darf keine Phrase, Wendung, Figur in der Musik überflüssig erscheinen, d. h. von der Szene ignoriert werden, sonst wird sie zur Sinnlosigkeit verurteilt und dem Miß- oder Unverständnisse des Publikums preisgegeben, und im besten Falle begibt sich die Bühne dadurch einer Wirkung. Die Geheimnisse der dramatischen Bedeutung musikalischer Ausdrücke aus der Partitur zu lesen, auch dort, wo der Autor sie nicht durch besondere Erklärungen mit Worten entschleiert, kann aber nicht Sache des Regisseurs sein, sondern nur des Musikers, dem es gegeben ist, in Tönen zu lesen; sie fällt also dem hierzu Berufenen, dem musikalischen Leiter zu. Ich sehe überdies ganz von jenen traurigen Erscheinungen ab, welche unter dem Titel „Re-

gisseur" als ausgesungene alte Opernsänger und mit der durch langjährige Erfahrung gewonnenen Routine eine Sinekure bekleiden und von keinem Bühnenmitgliede ernst genommen werden. Das so oft bewährte gute Herz der Theatermenschen hat nach meinem obigen Vorschlage noch immer Gelegenheit genug zur Betätigung, da ausrangierte alte Sänger — genügendes persönliches Ansehen vorausgesetzt — zwar nicht zu unumschränkten Regieleistungen, jedoch ganz wohl zur Tätigkeit als ausführende Regisseure im früher dargelegten Sinne herangezogen werden können. Was also beim Wortdrama der Regisseur bedeutet, stellt im Tondrama der musikalisch-dramatische Leiter vor: die organisierende, stilisierende Kraft.

Es versteht sich von selbst, daß ein solcher „Kapellmeister" zur Aufführung der Wagnerschen Werke im besonderen die volle Kenntnis des vom Meister Gewollten teils durch eingehendes Studium der Partituren und der darin enthaltenen szenischen Vorschriften, teils durch das Lesen jener Aufsätze, in welchen sich Wagner selbst über die Wiedergabe seiner Werke umständlich ausläßt („Tannhäuser", „Fliegender Holländer"), vor allem aber durch die Teilnahme an den einzig maßgebenden Bayreuther Vorführungen sich aneignen muß. Das lebendige Beispiel von Bayreuth allein vermag uns ganz klar zu machen, worauf es beim musikalischen Drama (dieser Entwicklungsform des Dramas, nicht der Oper!) eigentlich ankommt, wenn ein einheitlicher Eindruck und ein volles Erfassen des Kunstwerkes erzielt werden soll.

Stil kann demnach mit viel Fleiß und gutem Willen auch auf der bescheidensten Bühne erreicht werden.

4. Die Kaiser-Festspiele in Wiesbaden 1902.

(1902.)

I.

Seit den ersten Bayreuther Bühnenfestspielen (1876) mehren sich alljährlich in deutschen Landen die Festspiele. Der Gedanke, dem Publikum unter außergewöhnlichen äußeren Umständen auch außergewöhnliche theatralische Genüsse zu bieten, die mit den Ressourcen der alltäglichen Aufführungen des Abonnenten-Spielplanes nichts gemein haben sollen, ist fast so alt, wie das Theaterspielen überhaupt. Früher — ich meine die hellenischen Zeiten — entsprachen solche Festspiele, zu denen man pilgerte, dem Wesen der Kunst überhaupt, heute jedoch einem Erholungsbedürfnisse aus dem Trott des täglichen Gewohnheitstheaters. Ohne besonderen Anstoß lassen sich aber Festspiele nicht leicht in Szene setzen. Zur Errichtung von „Bayreuth" drängte eine große neue Kunst, die auch des neuen Darstellungsstils bedurfte, der vorerst auf den ständigen Bühnen nicht in die Erscheinung treten konnte, weil die nötigen Voraussetzungen dafür „oben" und „unten" noch fehlten. An anderen, wenn auch weniger bedeutungsvollen Beispielen fehlte es in der Folge nicht.

Seit wenigen Jahren tritt nun auch die alte Residenz der Herzöge von Nassau, die Zufluchtsstätte der Gicht- und Nervenleidenden, das mit heilkräftigen Warmquellen gesegnete Wiesbaden, dank der Gunst, die ihm einer der mächtigsten Fürsten, der deutsche Kaiser Wilhelm II., entgegenbringt, in den Kreis der Festspielstätten. Am dortigen Hoftheater, einer der gelungensten Schöpfungen der auf diesem Gebiete so erfolgreichen Wiener Architekten Helmer und Fellner, wirkt ein Mann von hervorragenden künstlerischen und organisatorischen Qualitäten: Georg v. Hülsen, als Intendant. Die repräsentative Leitung der laufenden Hoftheater-

geschäfte, wie sie nach altem Herkommen einem bestenfalls kunstsinnigen, selten aber wirklich kunstverständigen Aristokraten als höherer Beamtenposten zugewiesen zu werden pflegt, konnte einem so ideal denkenden Manne wie Hülsen nicht genügen. Er strebte nach Höherem. Und da war es der in verwandten Kunstanschauungen mit ihm aufgewachsene tatkräftige und kunstsinnige deutsche Kaiser, der ihm zur Erreichung höherer Ziele die Hand reichte und seine mächtige Hilfe lieh. Hülsen ging nun daran, dem Kaiser besonders sympathische Werke (vorzugsweise Opern) romantischen Inhalts und des leichtflüssigen, heiteren Genres in möglichst vollendeten, nach allen Richtungen hin genußreichen Aufführungen zu einem zwanglosen Cyklus zu vereinigen und in einer Festspielwoche den Einwohnern von Wiesbaden und Gästen aus aller Herren Ländern unter Anwesenheit des kaiserlichen Protektors vorzuführen. Im Jahre 1900 fanden bereits solche Festspiele statt. Man gab damals Webers „Oberon", Schillers, von Auguste Goetze ergänzten „Demetrius", Lortzings „Zar und Zimmermann" und Aubers „Fra Diavolo". In den Tagen vom 11. bis 16. Mai des Jahres 1902 nahm ich, einer freundlichen Einladung der Hoftheater-Intendantur Folge leistend, an den jüngsten Festspielen teil. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß ich dabei künstlerische Eindrücke ganz besonderer Art empfing, die in mir lange fortleben werden. Bevor ich jedoch zu ihrer Schilderung übergehe, möchte ich noch in Kürze den äußeren Charakter der Festspiele kennzeichnen..

Als ich am 10. Mai 6 Uhr abends in Wiesbaden eintraf, hieß es, Kaiser Wilhelm sei eben angekommen. Auf dem der reichen und vornehmen Stadt Wiesbaden wahrhaft unwürdigen alten Bahnhofe war noch der aus fünf Wagen bestehende Hof-Sonderzug zu sehen. Ganz Wiesbaden prangte in Flaggen- und Girlandenschmuck. Insbesondere die Wilhelmstraße war vom Bahnhofe bis zum Hoftheater

in eine via triumphalis verwandelt. Die Einwohner und Fremden erwarteten zu jeder Tageszeit in allen größeren Passagen in festlich erregter Stimmung die Vorbeifahrt des Monarchen und brachen, so oft er sich zeigte, in brausende Hochrufe aus. Die Wiesbadener wissen recht gut, von welch außerordentlichem Werte für den Aufschwung ihrer Stadt der wiederholte Aufenthalt des kunstsinnigen Monarchen in ihr ist und bringen ihm daher doppelte Sympathien entgegen. Am Abende der Ankunft wohnte der Kaiser bereits der Generalprobe der Gluckschen „Armide" als einziger Zuhörer bei.

Tags darauf erfolgte in Gestalt eines für die Festgäste veranstalteten Dejeuners mit Reden die feierliche Einweihung des als Annex zum Hoftheater vom Baurate Genzmer neu erbauten Foyers. Etwas Prächtigeres und Glänzenderes habe ich selten gesehen; es soll aber auch über eine Million verschlungen haben. Der große Marmorraum ist im festlichen Spät-Rokokostil gehalten und mit effektvollen Deckenfresken geschmückt. Eine Marmor-Freitreppe führt von der großen (mittleren) Hofloge aus dem ersten Range ins Parterre des Foyers hinunter. Decke und Wände der Nebenräume sind mit himmelblauer Seide und silbernem Zierat bekleidet. Der behaglich und heiter stimmende Theatersaal selbst war mit durch schwarz-weiße Schleifen verknüpften Blumenranken, die sich über die Brüstungen zogen, geschmückt, und den Kronleuchter verbanden mit den Galerien Rosen- und Laubgewinde, die einen reizenden Anblick boten. Eine Viertelstunde vor Beginn der Vorstellung mußte jeder Besucher auf seinem Platze sein. Es war eine glänzende Zuhörerschaft: hohe Würdenträger aller Art, berühmte Schriftsteller und Künstler, Theaterdirektoren und Intendanten der meisten großen Bühnen, alle im Festkleide, viele mit Orden übersät, und Damen in Prachttoiletten.

Da plötzlich: ein donnerähnliches Rollen; es verrät die

Ankunft des kaiserlichen Gefährtes. Alles erhebt sich von den Sitzen und wendet sich gegen die Hofloge, deren Türen weit geöffnet sind. Auf den schönsten Galeriesitzen des zweiten Ranges, unmittelbar über der Hofloge, sitzen 16 Fanfarenbläser des 80. Regimentes, als altpreußische Dragoner in fridericianische Tracht gekleidet. Sie erheben sich und schmettern mit ihren schlanken Heroldstrompeten einen lange dauernden Willkommgruß ins Haus, der dessen Grundfesten erzittern macht. Wie ein Shakespearescher König betritt nun Kaiser Wilhelm, vom Intendanten v. Hülsen in der Kammerherrentracht durch Aufklopfen mit dem Stocke auf dem Boden angekündigt, mit raschen Schritten die Loge und grüßt kurz, aber freundlich. Begeisterte Hoch- und Hurrarufe ertönen. Sobald der Kaiser sitzt, verfinstert sich der Zuschauerraum allmählich ganz, und die Musik beginnt in dem ebenso wie in Bayreuth völlig versenkten Orchesterraume. Nach Schluß der Aufführung, der der Kaiser mit gespannter Aufmerksamkeit gefolgt ist, erklingen abermals die Fanfaren, die jedoch unmittelbar nach der herrlichen Musik peinlich berühren, und der Monarch verläßt die Loge, worauf sich erst der Theatersaal leert. Einer der Vorstellungen wohnte an der Seite des Kaisers ein englischer Oberst bei, der letzten („Oberon") aber der äußerst sympathische, auch als Dichter bekannt gewordene König von Schweden, ein Mann von hünenhafter Gestalt.

II.

Eröffnet wurden die Festspiele mit einer Neubearbeitung der Gluckschen „Armide". Eine Neubearbeitung kann man eigentlich die Gestalt, in der dieses am längsten lebenskräftig gebliebene Meisterwerk Glucks in Wiesbaden der modernen Bühne wiedergegeben wurde, kaum mehr nennen; sie ist vielmehr eine völlige Umschaffung des Werkes in jedem

Sinne. Der dem „befreiten Jerusalem" Tassos entnommene Stoff wurde von Quinault zu einem von vielen Äußerlichkeiten durchsetzten, innerlich undramatischen Opernbuche verarbeitet, das überdies von Geschmacklosigkeiten strotzt. Nur die Macht der Gluckschen Musik konnte ein solches Libretto, an dessen Schwächen schon ein Jahrhundert früher Lully gescheitert war, einige Zeit über Wasser halten. Heute vermag auch sie es nicht mehr. Wollte man also das Glucksche Meisterwerk dem modernen Empfinden zugänglich machen, so mußte das Buch einschneidende Veränderungen erfahren; es mußten dramatische Motive eingeführt werden, welche die Kraft besitzen, die vielfach passive Lyrik aufzuheben, ohne das Wesentliche des Inhaltes zu verändern. Damit allein aber war die Aufgabe noch nicht erfüllbar: es mußte auch die dichterische Form verbessert und Fluß in die Handlung gebracht werden, die im Original häufig stockt und, dem Geschmacke des damaligen Publikums entsprechend, von Nebensächlichem unterbrochen und aufgehalten wird. Außerdem war es von unbedingter Notwendigkeit, die in öden und steifen Wendungen sich bewegende Sprache in eine dichterische Sphäre zu heben. Wagner bemerkt äußerst treffend von der musikalischen Sprachbehandlung Glucks, daß es diesem mehr auf die Rede im allgemeinen angekommen sein konnte; wäre er bis zum Organismus der Sprache vorgedrungen, was schon deshalb nicht möglich gewesen sei, weil er nicht in seiner Muttersprache geschaffen habe, so hätte sich seine Musik wesentlich anders gestalten müssen. Es unterliegt demnach kaum einem Zweifel, daß jede, wenn auch noch so glückliche Umarbeitung der Dichtung für feinfühlige Kenner ein gewisses Mißverhältnis zwischen Ton und Wort hervorrufen muß. Dagegen entstehen aber wieder andere unschätzbare Vorteile für die Gesamtwirkung, besonders wenn es dem Neugestalter gelingt, die Ersetzung der veralteten Elemente der Handlung durch neue so zu bewerkstelligen, daß das an die

Stelle jener Gesetzte sich mit dem Geiste der Originalmusik in völliger Übereinstimmung befindet.

Ein schweres Stück Arbeit, und nur von solchen zu unternehmen, die sich der Verantwortung und Tragweite dieses Beginnens durch und durch bewußt zu sein vermögen! Von Hülsen ist ein Mann von so feiner und empfindsamer dichterischer Veranlagung, daß er es wagen konnte, an die Lösung des ebenso heiklen als interessanten Problems zu gehen. Dazu kommt, daß er in Josef Schlar einen sehr tüchtigen, arbeitslustigen und intelligenten Musiker zur Seite hat, der es vermochte, seinen Intentionen in musikalischer Hinsicht durchaus gerecht zu werden. Wohl bin ich mir bewußt, daß von doktrinärer Seite manches vielleicht nicht Unberechtigte gegen einen derart radikalen Eingriff in das Schaffen einer so bedeutsamen künstlerischen Persönlichkeit wie die Gluckſche eingewendet werden kann. In solchem Falle gibt es eben nur zwei Standpunkte: den des Historikers, der ein Meisterwerk in seiner Originalgestalt, dem Geiste der Zeit entsprechend, dem es entsprungen, also unverändert, vorgeführt haben will, und den des Dramatikers, der, fern von allen kunstgeschichtlichen Raisonnements, nur die lebendige Wirkung im Auge hat und nicht davor zurückscheut, einem in seiner Urgestalt nicht mehr wirkenden Stücke — selbstverständlich mit angemessener Pietät — durch Zufuhr frischen Blutes neue Lebenskraft zu verleihen. Ich stelle mich auf den letzten.

Es ist hier nicht der Ort, alle Veränderungen, welche die „Armide" durch ihre Umgestalter erfahren hat, sowie die Beweggründe, die sie zu diesem oder jenem veranlaßten, der Reihe nach aufzuzählen; dazu müßte der Gang der alten und der neuen Handlung des Stückes eingehend verglichen werden. Folgendes genüge daher:

Der romantische Charakter der Handlung sowie das Allegorische sind erhalten geblieben; viele Einzelheiten sind wesentlich vertieft, die dramatische Kraft des Ganzen be-

trächtlich verstärkt worden, wozu auch die Ausscheidung mancher retardierender, vielfach nur dem sinnlichen Auge oder Ohre dienender Partien beigetragen hat. Vor allem ist es der Charakter Armidens selbst, der jetzt allgemeine Teilnahme zu erregen vermag. Früher eine Puppe in den Händen ihres Oheims Hydroat, ist sie hier das ihr Schicksal selbst bestimmende, ideale Ziele verfolgende Weib, das der Macht verzehrender Liebe zum Opfer fällt und seine Schuld durch den selbst gewollten Tod sühnt. Man wende nicht ein, daß Tasso in seiner Original-Dichtung durch die Gegenüberstellung der Macht des Glaubens und jener der Liebe eine versöhnendere Wirkung erzielt. Für die Bühne war die von Hülsen gewählte Lösung entschieden vorzuziehen. Wie glücklich ist ferner der Gedanke, den magischen Szepter Ubalds mit dem Kreuze zu vertauschen! Schöpferische Phantasie beweist Hülsen insbesondere an zwei Stellen: als Armide aus dem Reiche des Hasses zu den wonnigen Höhen ihres meerbespülten Zauberschlosses zurückkehrt, um nun wieder ganz der Liebe zu Rinald zu gehören, und am Schlusse, wenn in den Trümmern aller Zauberherrlichkeit zu Häupten der entseelten Armide die Furie des Hasses steht, eingedenk ihrer furchtbaren Warnung „An deiner Liebe Grab sollst du mich wiedersehen!" Das sind Momente, die dem, der dichterisch zu empfinden vermag, tief in die Seele greifen.

Die Verse sind durchaus edel, und ich wünschte nur, daß Hülsen auch die des „Oberon" gemacht hätte an Stelle Josef Lauffs, der in seinen Versen sich an klingendem Schwulst und geschmacklosen Metaphern (wie: „da jauchzt der Tigris"!) nicht genug tun kann. — Noch sei erwähnt, daß Hülsen die fünf Akte des Originals in drei Akte und ein Vorspiel zusammenzieht, was der Geschlossenheit des Eindrucks ebenso zustatten kommt, wie das dem Geiste des musikalischen Dramas entsprechende Fortspinnen des musikalischen Fadens. Dieses ist das Werk Josef Schlars. Seinem Blicke erschlossen

sich in der Gluckschen Musik latente Leitmotive, die er in ebenso feinfühliger Weise aus ihr herauslöste, wie er es ähnlich schon früher bei Webers „Oberon" getan. Es fand sich in der „Armide" ein Liebes-, ein Vernichtungs-, ein Haß-, ein Rinald- und ein Hydroat-Motiv. Letzteres entstammt einem Anhange, den Gluck selbst der Pariser Original-Partitur beigegeben hat. In den Rezitativen, Einleitungen und Zwischenspielen, die Schlar zur Erzielung eines ununterbrochenen, musikalisch-dramatischen Flusses und damit einheitlichen Eindruckes dem Werke eingefügt hat, sind ausschließlich die genannten Motive verwendet worden, und zwar in so sinnvoller Weise, daß man seine Freude daran haben kann. Schlar kontrapunktiert gern, manchmal vielleicht etwas zu gern, aber wie er es eben macht, wie er sich die Stileigentümlichkeiten des Meisters in harmonischer, melodischer und instrumentaler Beziehung durch rastloses Studium zu eigen gemacht hat und zur Anwendung bringt, das verdient aufrichtige Anerkennung. Es ist allerdings viel leichter, sich mit einem billigen Wortwitze über eine ehrliche und kluge Künstlerarbeit lustig zu machen, als eine solche sachlich zu prüfen. Vielleicht kennt der, welcher das viel belachte Wort „Schlarmide" geprägt (ich weiß nicht, wer es war), Original und Neubearbeitung gar nicht auseinander, wenn man ihn ernstlich auf die Probe stellen würde! — Hat es ja doch schon Wagner für nötig gehalten, die zum Archivschlummer verdammt gewesene Gluckschе „Iphigenie in Aulis" einer gründlichen Neubearbeitung zu unterziehen, ja, ihr eine ganze Schlußszene anzuheften.*) Von diesem Meisterbeispiele hat Schlar viel gelernt. Ich behaupte nicht, daß man sich bedingungslos mit allem, was Schlar in der „Armide" gemacht hat, einverstanden erklären solle, wohl aber, daß seine

*) In neuester Zeit ist auch Rich. Strauß unter die Gluck-Bearbeiter gegangen, indem er die „Iphigenie auf Tauris" bearbeitete. Die Partitur davon ist mir aber nicht bekannt geworden.

Arbeit an allen Enden starken Kunstverstand, großes technisches Geschick und feines Stilgefühl, besonders im orchestralen Teile, zeigt. Wenn er hier oder dort instrumentale Retouchen machte, so geschah es selten nur deshalb, damit das an größere klangliche Gegensätze gewöhnte moderne Ohr befriedigt werde, sondern meistens aus dramatischen Gründen: wo beispielsweise eine Instrumentalfarbe zur Charakteristik nicht ausreichte. Daß er Elemente des nach-Gluckschen Orchesters verwendete, wird ihm kein Vernünftiger dort übelnehmen, wo er es maßvoll getan hat. Ich spreche von der Anwendung der Klarinetten, von obligaten Violoncellstellen und ähnlichem. Etwas anders steht es allerdings mit den Posaunen, von welchen Gluck in der „Armide" keinen Gebrauch gemacht hat,*) obwohl er sie in den früheren Werken „Orpheus" und „Alceste" angewendet hatte, was ein unumstößlicher Beweis für die Absichtlichkeit seines Verhaltens ist. Erachtete er vielleicht — wie Richard Pohl meint — die Geister des Hasses des feierlichen Posaunentones nicht für würdig? Dessenungeachtet bin ich nicht gegen die Hinzufügung der Posaunen, wenn deren Anwendung auf das nötigste beschränkt wird, weil unserem an die stärksten Effekte gewöhnten Ohre gewisse wuchtige Stellen ohne sie einfach matt und farblos erscheinen würden. Wirkung ist aber das oberste Gesetz bei jeder der Bühne dienenden Musik. Daß Schlar an einigen Stellen des Guten zu viel getan, darf er nicht leugnen; so beim Schlusse des zweiten Aktes, der zwar von mächtiger musikalischer und Situationswirkung ist, dessen anachronistisches Wesen aber selbst der weitherzigste Beurteiler störend empfinden muß. Man wird da mitten in die Sphäre des dritten Aktes „Siegfried" versetzt.

Daß Schlar die ganz und gar nicht zum Stile des Werkes passende Ouvertüre, die eigentlich dem fast dreißig

*) Die bei den Pariser Aufführungen geblasenen Posaunenstimmen rühren nachgewiesenermaßen von fremder Hand her.

Jahre vorher komponierten „Telemach" zugehört, kurzerhand wegstrich und an ihre Stelle eine das Liebes- und Rinald-Motiv miteinander verquickende stimmungsreiche Einleitung setzte, kann man nur billigen, ebenso die Auslassung mancher konventionellen Nummer, die den Fortgang der ohnehin etwas lahmen Handlung nur aufhält. Die an glücklichen Stellen gemachten Einschaltungen herrlicher Original-Inventionen des Meisters (teilweise den ausgeschiedenen Nummern entnommen), wie beispielsweise des wundervollen E-dur-Satzes im dritten Akte, muß man sogar freudig begrüßen. Das mit Original-Motiven symphonisch operierende Zwischenspiel, welches das szenische Vorspiel mit dem ersten Akte verbindet, ferner die Verwandlungsmusiken im ersten und zweiten Akte sind vielleicht etwas weitgehend, aber dennoch stilistisch völlig einwandfrei. Schlar überträgt hier eine der köstlichsten Stilerrungenschaften Wagners in glücklichster Weise auf das Werk eines großen Vorfahren dieses Meisters.

Der dritte Akt hat die radikalsten Veränderungen und die kühnsten Zusätze erfahren. Die Wirkung, die damit erreicht wurde, ist auch eine sehr bedeutende. Doch scheint es mir, daß Schlar in dem symphonischen Epilog, mit dem er den Schlußvorgang begleitet und zu welchem ihn offenbar das Vorbild des „Götterdämmerung"-Schlusses anregte, das Armiden-Drama (auch in seiner neuen Fassung) stark überschätzt hat. Das Schicksal einer einzigen Person kann unmöglich Töne auslösen, wie ein alles umwälzender Riesenvorgang, der eine neue Weltordnung nach sich zieht. Gleichviel: die Stimmung, die hier erzeugt wird, ist eine mächtige. Fordert sonach die bedeutende Arbeit der Herren v. Hülsen und Schlar auch den Widerstrebenden zur Hochachtung heraus, so kann es der Inszenierung des Werkes gegenüber einzig nur Bewunderung geben.

Hier ist nicht nur eine kaum dagewesene Pracht des

Dekorativen und Kostümlichen erreicht worden, die jede Kritik verstummen machen muß, es ist auch — und das bedeutet weit mehr — alles in den Dienst der künstlerischen Idee gestellt. Die Wiener Meister Kautzky und Rottanara haben hier das Höchste geleistet, was die Dekorationsmalerei bisher hervorgebracht; ich erinnere an das Innere des Tempels zum heiligen Feuer zu Damaskus, an die Felsenschlucht im Antilibanon, an die Zaubergärten Armidens, an die öde Felsengrotte im Atlantik mit dem Ausblicke aufs Meer und das hochgelegene Zauberschloß selbst mit der berückenden Meereslandschaft, an die syrische Halle dieses Schlosses und das großartig stimmungsvolle Schlußbild allgemeiner Zerstörung. Hier ist eine wahrhaft dichterische Gestaltung der Szene vorhanden, ferner eine so künstlerische Abtönung von Farben in den Kostümen (Verdienst der Herren Oberinspektor Schick und Raupp) und eine so glückliche Behandlung des Malerischen in den Gruppen (Chor und Ballett), die bis zur Gebärde und zum Gesichtsausdruck der einzelnen Gestalt reicht, daß die Benennung „Ausstattung" fast wie eine Beleidigung klingt. Eines der herrlichsten Bühnenbilder, die man sehen kann, ist jenes am Schlusse des ersten Aktes: der ganze Bühnenboden, auf dem ungefähr dreißig Personen in lieblichster Landschaft gruppiert sind, steigt langsam nach oben. Unten erscheint das blaue Meer mit Wolken; so werden Armide und Rinald von den Geistern durch die Lüfte nach der Zauberinsel entführt. Herr v. Hülsen, die leitende Seele des Ganzen, hat einen so ausgesucht feinen poetischen Blick in all diesen Dingen bewiesen, daß man dem deutschen Theater zu einem solchen Manne nur gratulieren kann. Was noch erwähnt zu werden verdient, ist, daß die trotz aller dramatischen Kraft echt Gluckschе Ruhe der Vorgänge durch keine brutale Wendung gestört wurde. Darum auch der Eindruck erlesener künstlerischer Harmonie.

Über die durchaus mit eigenen Kräften bewerkstelligte

Aufführung kann ich mich kurz fassen. Professor Josef Schlar leitete sie als Dirigent. Ihm war überhaupt die musikalische Leitung aller Festspiele zugefallen. Da konnte man wieder einmal sehen, wieweit ein echtes Talent sich entwickeln kann, wenn es mit sicherem Blick erkannt und gefördert wird, wie das bei Schlar von seiten Hülsens geschah. So wie einst Ernst Schuch, so dirigierte Schlar (und zwar vor gar nicht langer Zeit) in Graz Possen und Operetten. Man ging über den noch Ungeübten mit dem bekannten landsmännischen Übelwollen zur Tagesordnung über. Der junge Musiker arbeitete unterdessen unbeirrt und rastlos an seiner Vervollkommnung. Wiesbaden und die auf ingeniöse Erkenntnis gegründete Kunst Hülsens wurde der Nährboden seiner starken Begabung. Und heute ist Schlar ein Dirigent geworden, dessen vortreffliche Eigenschaften man allgemein rühmt. Er ist nicht nur ein sicherer und geschmackvoller Leiter des Orchesters, sondern — was bei der Oper die Hauptsache ist — ein echter Theatermusiker, der die Bühne nicht aus dem Auge läßt. Manche Partien der „Armide" brachte er mit so schöner Phrasierung und packender Steigerung im Ausdrucke, daß es eine Freude war; ich denke da besonders an den herrlichen E-dur-Satz im dritten Akte. Die Instrumentalmelodie kann nur dann mit voller Verständlichkeit wirken, wenn sie so vorgetragen wird, als wenn sie von der menschlichen Stimme gesungen würde. Auch das Orchester muß beim Vortragen einer Melodie atmen wie der lebendige Mensch; dann erscheint es seelenvoll wie dieser, sonst aber sinkt die Melodie zum starren Gebilde herab und läßt kalt.

Von den darstellenden Künstlern will ich nur die Vertreter der hervorragenden Rollen nennen. Als eine Künstlerin ersten Ranges bewährte sich Frau Leffler-Burckard in der Rolle der Armide. Vortrag und Gebärde sind bei ihr von echter Größe. Alles in ihrer Darstellung und ihrem Gesange erschöpfte vollkommen den großen pathetischen Stil Glucks.

Ihre große und wahrhaftige Künstlernatur zeigte sich in ganzem Umfange in der Schlußszene, deren Eindruck ein so mächtiger war, daß er lange in mir fortleben wird. Ihr zur Seite stand als Rinald ein Künstler vornehmster Art in der Person des Herrn Kalisch. Seit Vogl erinnere ich mich nicht, so kunstvoll und vornehm auf der Bühne singen gehört zu haben. Die herrliche erste Arie Rinalds war ein Meisterstück warmen lyrischen Gesanges. Im übrigen hat Rinald wenig zu singen. Es sei hier nebenbei bemerkt, daß ein Witzbold diese Partie eine „Schlummerrolle" nannte, weil man den Helden (lucus a non lucendo) nicht weniger als dreimal auf der Bühne schlafen sieht.

III.

Über die folgenden Festspiele kann ich mich kurz fassen. Es folgte Shakespeares Lustspiel „Der Kaufmann von Venedig", in Wiesbaden eigentümlicherweise als „Märchenspiel" bezeichnet, wohl um den Stil zu rechtfertigen, in dem man es hier gab. Offen gestanden: Die Schauspieler haben mir, so brav sie auch im ganzen spielten, mit Ausnahme des vortrefflichen Herrn Grube aus Berlin, der den Shylock mit viel Realistik gab, nicht zu imponieren vermocht. Hingegen war die Inszenierung von so wundervoller Pracht und historischer Treue, daß man nicht aus dem Staunen geriet. Der venezianischen Städtebilder des ersten und dritten Aktes, des glänzenden Gerichtssaales des vierten und der traumhaft schönen Gartenlandschaft des fünften Aktes, deren Stimmung von so außerordentlicher Wichtigkeit für den Eindruck der entzückenden Schlußvorgänge ist, kann ich nur mit Bewunderung gedenken. Doch auch an diesem Abende hatte die Musik ein Wort mitzusprechen. Dem dortigen Hoftheaterkapellmeister Leopold Stolz war der Auf-

trag zuteil geworden, Vor- und Zwischenspiele, Melodrame und alles andere, was Shakespeare im „Kaufmann von Venedig" an Musik selbst verlangt, zu komponieren. Die Musik des schon früher mit einer effektvollen Ouvertüre zu Calderons „Das Leben ein Traum" erfolgreich hervorgetretenen Tonsetzers hat mir in jeder Hinsicht einen sehr angenehmen Eindruck gemacht. Sie bereitet nicht nur stets die Stimmung in feinfühliger Weise vor, sondern hat auch künstlerischen Eigenwert und trifft dort, wo es erforderlich ist, das Lokalkolorit in glücklicher Weise. — Nach diesem einzigen Wort-Drama trat am dritten Tage wieder die — sichtlich bevorzugte — Oper in Aktion, und zwar mit einer Wiederholung der „Armide" (mit Rosa Plaichinger aus Berlin in der Titelrolle), der ich leider nicht beiwohnen konnte.

Es folgte am vierten Tage Nicolais reizende komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Auch bei diesem Werke war die Inszenierung unübertrefflich. Die altenglischen Stubeninterieurs (Zeit: Heinrich IV.), die hier vorgeführt werden, sind wahrlich kulturhistorische Sehenswürdigkeiten, die Gartenlandschaften aber geradezu Gedichte. Die Aufführung selbst litt unter verschiedenen Umständen, so unter einigen ungewohnten Strichen, weiter an der Inkonsequenz in der Anwendung der Rezitative (man benützte die von Heinrich Proch komponierten), indem nebenher vielfach Prosa gesprochen wurde, ferner auch unter einigen zu schwerflüssigen Zeitmaßen, hauptsächlich aber unter einer nichts weniger als erstklassigen Besetzung. Will man eine Musteraufführung der „Lustigen Weiber" veranstalten, so bedarf es vor allem einer genial veranlagten Vertreterin der Frau Fluth. Frl. Kaufmann war in dieser Rolle gewiß sehr schätzenswert, aber der weibliche Übermutsteufel, der die Fäden der tollustigen Intrige in seiner Hand vereinigt und alle Register der hier verwendeten Stimmungen zu ziehen versteht — das war sie nicht. Welche Wirkungen hat einst die Lucca

in dieser Rolle erzielt! Im Mittelpunkte der Oper stand der gewaltige und umfangreiche Baß Schweglers (Falstaff), der schon dem Hydroat in „Armide" zustatten gekommen war. Ein prächtiger Fluth war Herr Müller.

Aubers „Schwarzer Domino", die von Grazie und Charme überquellende, in ihrem Sujet allerdings etwas veraltete Konversations-Oper, erlebte dafür am fünften Tage, dank dem ausgezeichneten Ensemble, dem eleganten szenischen Arrangement und vor allem den ausgezeichneten Leistungen der beiden illustren Dresdener Gäste Frau Wedekind (Angela) und Georg Anthes (Massarena) eine förmliche Wiedergeburt. Auch alle anderen Mitwirkenden, einschließlich des Chores, boten vortreffliches, nicht zu vergessen der köstlichen Figur, die Herr Nebe aus Berlin als Lord Elfort auf die Szene stellte. Der fast präponderierende, heikle Dialog gelang allen Sängern überraschend gut. Diese Oper verlangt nämlich sicher ebenso gute Schauspieler als Gesangskünstler. Den Glanzpunkt des Abends bildete die aufs Feinste abgetönte Orchesterleistung unter Schlar. Ein so elastisches Begleiten und ein so delikates Pianissimo hatte ich bisher wohl nur unter Schuch in Dresden zu beobachten Gelegenheit gehabt. „Der schwarze Domino" war also ein Ehrenabend der Wiesbadener Hofbühne.

Den Höhepunkt der Festspiele stellte jedoch unstreitig der Webersche „Oberon" in der Hülsen-Lauff-Schlarschen Bearbeitung dar, welcher den sechsten Festspielabend ausfüllte. Ich habe Schöneres, Stimmungsvolleres, Poetischeres und Glanzvolleres von der Schaubühne herab nie in meinem an Kunsteindrücken reichen Leben genossen. Da wird in der Tat „das Leben ein Traum" und der „Traum — ein Leben". Wie ein Märchen aus „Tausend und eine Nacht" erscheint die Wiesbadener Einrichtung dem entzückten Auge und Ohr. Durch die Fülle herrlicher Bilder aus dem Wiener Atelier

Kautzky und Rottanara*) (darunter besonders bemerkenswert die elbischen Landschaften, die türkischen Prachtgemächer, der Hafen von Askalon und die unbeschreiblich schöne Wandeldekoration der Heimreise), durch die Pracht glänzender Kostüme wird hier im Vereine mit Webers liebenswerter Musik und einer idealen Gesamtdarstellung eine Wirkung von solchem Zauber erzielt, wie sie auf diesem Gebiete bisher von der deutschen Bühne noch kaum erreicht worden war.

Was nun die Wiesbadener Bearbeitung des „Oberon" betrifft, so beruht sie auf ähnlichen Grundsätzen wie die oben besprochene der „Armide".

Weber schrieb an den Verfasser des „Oberon"-Textes Planché 1825 u. a.: „Ich wiederhole, daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint; die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten, alle diese Dinge berauben unseren „Oberon" des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas, was ein schlimmer Umstand für mich ist, aber — passons là dessus." Der Meister hat also gar wohl die großen Mängel des Buches, dessen Stoff seine Phantasie so sehr gereizt hatte, erkannt; er machte sich aber, vom Londoner Unternehmer und seiner ihn mit Todesmahnungen erfüllenden Kränklichkeit gedrängt, trotz seiner wohlbegründeten Bedenken an die Komposition des Werkes, das damals in London unter seiner eigenen Leitung einen ganz außerordentlichen Erfolg davontrug, sich aber — wie er richtig geahnt hatte — nirgends dauernd im Spielplane halten

*) Eine Auswahl der schönsten Bühnenbilder sowie Erläuterungen der aufgeführten Werke aus der Feder v. Hülsens enthalten zwei unter dem Titel „Wiesbaden. Festspiele 1900 und 1902" bei Gebrüder Petmecky in Wiesbaden gedruckte, geschmackvoll ausgestattete Hefte.

konnte, obwohl die Partitur die herrlichsten musikalischen Eingebungen des Weberschen Genius enthält. Auch der Enkel des Meisters äußerte sich dahin, daß dieser, wenn er länger gelebt hätte, sicher das Werk einer Umgestaltung in seinem Sinne unterzogen hätte, da es zwar „für die Aufführung in England fertig, aber in Webers Sinne für Deutschland nie vollendet worden" sei. Schon in früherer Zeit wurde wiederholt eine solche Bearbeitung von Musikern versucht, so 1860 von Webers Schüler Julius Benedict und später von Franz Wüllner, welche beide die ausgedehnten Dialogstrecken durch Rezitative ersetzten, die sie auf eigens zu diesem Zwecke verfaßte neue Worte komponierten. Die Arbeit Benedicts fiel unglücklich aus, die mit „Oberon"-Motiven operierende des feinfühligen Wüllner hingegen sehr gut und stilvoll; das Werk wurde jedoch dadurch übermäßig ausgedehnt und daher langweilig. Das Bedürfnis zu einer abermaligen Umgestaltung war also reichlich vorhanden. Sie wurde bewerkstelligt durch die zum Teil nicht üble textliche Arbeit des Herrn Josef Lauff, der den traurigen Originaldialog völlig umdichtete (ohne jedoch den gesungenen Text anzutasten) und durch die ganz vortreffliche musikalische Komposition des Hofkapellmeisters Professor Josef Schlar, der die früher durch lange Dialoge und häufige Verwandlungen getrennten Originalnummern unter geistvoller symphonischer Verwendung der Weberschen Hauptmotive in pietätvollster Weise zu einem organischen Ganzen verband, jedoch nicht durch Rezitative, sondern durch Melodrame und Instrumental-Zwischenspiele. Wie das alles gemacht ist, darüber belehrt eine bei Gebr. Petmecky in Wiesbaden erschienene, mit Notenbeispielen reichlich gespickte, sehr verständlich erläuternde Schrift von Fritz Keiser. Der Musiker tut jedoch am besten, wenn er in die prachtvoll gestochene Schlarsche Ergänzungspartitur selbst Einblick nimmt. Er wird daraus mit Vergnügen ersehen, daß der musikalische Bearbeiter seine

Aufgabe ebensowohl mit größtem künstlerischen Ernste und idealistischer Gewissenhaftigkeit, als auch mit achtunggebietendem Können gelöst hat. Dieses Lob gilt aber nicht nur dem kompositorischen und kompilatorischen Teile der Arbeit, sondern auch dem instrumentaltechnischen. Das Webersche Orchester ist von Schlar in allen von ihm hinzugefügten Teilen mit größter Treue beibehalten worden, und dessen Verwendung zeugt hinwiederum von dem minutiösesten Studium des Originals, das den Bearbeiter sogar zur Nachahmung gewisser instrumentaler Manieren des Meisters angeregt hat. Erwähnen möchte ich hier nur noch eine glückliche Idee des Bearbeiters: an Stelle des bedeutungslosen Schlußchores, den Weber in der Eile seinem Jugendwerke „Peter Schmoll" entlehnt hatte, setzte Schlar eine sehr wirkungsvolle Verarbeitung der „Preghiera" Hüons aus dem zweiten Akte, die — dort ein Bittgebet — hier als allgemeines Dankgebet das wundervolle Werk krönt, was noch durch den Umstand an Bedeutung gewinnt, daß dieses Stück der Schwanengesang des Meisters ist.

Ich glaube, daß sich Weber selbst über die nun erreichte einheitliche Wirkung seines Werkes gefreut haben würde, wenn er auch manche Eigenmächtigkeiten des Bearbeiters hätte mit in den Kauf nehmen müssen, über die die Über-Pietätvollen entrüstet die Augen verdrehten. Ich meinesteils kann nur finden, daß Schlars Arbeit von großem Stilgefühl und Auffassungsvermögen Zeugnis gibt, und habe daran nur auszusetzen, daß die die Heimreise begleitende symphonische Musik zu viel Nebeneinander und zu wenig Entwicklung bietet, daß sie also nicht organisch ist. Auch sie weist übrigens manche treffende Züge auf; so erscheint beispielsweise, sobald sich der deutsche Wald zeigt, das melodisch verwandte Hüon-Motiv im Instrumentalcharakter der die „Freischütz"-Ouvertüre einleitenden Hörner-Phrase.

In den mittlerweile in der Edition Peters erschienenen

Klavierauszug ist übrigens diese Partie — wohl aus Gründen löblicher Selbstkritik? — nicht aufgenommen worden.

Die Aufführung ist ein von einem Regie-Poeten — und ein solcher ist Hülsen — materialisierter Dichtertraum. In unauslöschlicher Erinnerung wird mir vor allem die Meermädchen-Szene bleiben: sie war vom Geiste Böcklins beseelt. Nicht vergessen sei, daß neben den Prachtleistungen der Frau Leffler-Burckard und des Herrn Kalisch als Rezia und Hüon das liebenswürdige Paar Fatime-Scherasmin durch Fräulein Brodmann und Herrn Henke ganz ausgezeichnet vertreten war. Es ist demnach leicht begreiflich, daß der „neue" „Oberon" seit zwei Jahren bereits gegen 80 Aufführungen an seiner Wiegenstätte erlebt hat.

Die von der Sonne kaiserlicher Gnade und fürstlichen Kunstsinnes befruchtete Wiesbadener Bühnenkunst wird gewiß einst in ihrer Art einen nicht minder beachtenswerten Kunstfaktor darstellen und ebensowenig von Mißgunst und Indolenz übersehen werden können, wie es heute endlich bei der Kunst von Bayreuth oder der des Berliner „Deutschen Theaters" der Fall ist. Vivant sequentes!

III.

Kritische Gänge.

Ältere Opern.

1. Rossinis „Tell".

(Neu-Inszenierung: Graz, 1900.)

Eine seltsame Erscheinung am Himmel der Kunst, dieser geniale, lebenslustige Rossini, der im Zeitraume von achtzehn Jahren siebenunddreißig Opern schreibt, mit deren einigen er so unerhörten Erfolg erzielt, daß er die Welt neben einem Beethoven (!) in Atem zu halten vermag; der im Alter von sechsunddreißig Jahren sein letztes und bestes Werk („Tell") schafft, um sich die zweite Hälfte seines sechsund-siebzigjährigen Lebens nur den Freuden des Daseins und ganz besonders des Gaumens hinzugeben, indem er sein Erfindungstalent lediglich der Komposition von Pasteten und Salaten widmet, getreu seinem Grundsatze: „Essen, Lieben, Singen und Verdauen, das sind die vier Akte der komischen Oper, die das Leben heißt und vergeht, wie der Schaum einer Flasche Champagner!"

Solch eine schmackhafte Trüffelpastete oder — wenn man will — solch ein welscher Salat ist Rossinis „Tell"-Ouvertüre — Kaviar fürs Volk, ein geniales Potpourri, angeordnet lediglich nach den Gesichtspunkten des Sinnlich-Melodiösen

und des Effektes, wie die ganze Oper, die ihr folgt. Ihre Wirkung ist unfehlbar.

Rossini wollte zeigen, daß er alles könne, auch ein „guter Musiker" sein, als ob er das nicht schon früher bewiesen hätte, und schrieb eine französische „große Oper" nach dem Muster von Aubers „Stumme von Portici" mit sorgsam gearbeiteten Ensemblesätzen und geistreicher Orchesterbehandlung, so daß man ihr den Italiener kaum anmerkte. Er fühlte nur zu sehr, daß er dieses Werk, dessen Welterfolg so groß war, daß sogar die guten Deutschen *ihren* „Tell" als *übersetzte französische* Oper mit offenen Armen aufnahmen, nicht überbieten könne, und legte sich auf den errungenen Lorbeeren zu schlafen um nur noch einmal zu einem hypermelodiösen „Stabat mater" als frommer Künstler und reuiger Sünder aufzuwachen. Das Größte an ihm war, daß er Selbsterkenntnis genug besaß, seine Stellung in der Musikgeschichte trotz des ihm unmäßig zuteil gewordenen Weihrauches nicht zu überschätzen; äußerte er sich doch als bejahrter Mann gelegentlich zu Richard Wagner: „J'avai de la facilité et peut-être j'aurai pu arriver à quelque chose" (zu deutsch: „Aus mir hätte vielleicht was werden können").

Das deutsche Publikum, und auch die Rigorosesten in ihm, haben sich nach und nach in die Verhunzung ihres Nationalwerkes gefunden und sich daran gewöhnt, die Oper des welschen Meisters der entzückenden Musik und der auch in dieser Gestalt packenden dramatischen Situationen wegen zu genießen; und das tun sie nun schon an die siebzig Jahre. Wozu sich also heute noch darüber erhitzen? Einzelne Teile der „Tell"-Partitur gehören überdies zum Bedeutendsten, was die Opernmusik des 19. Jahrhunderts hervorgebracht. Und spannt man seine Ansprüche nicht allzu hoch, so muß man immerhin auch die Gewandtheit Rossinis bewundern, mit der

er das Schweizer Lokalkolorit behandelt, wenn es sich gleichwohl ungefähr vom Original so weit entfernt, wie etwa eine „styrienne" oder „tyrolienne" vom „Steirer" oder „Tiroler".

2. Meyerbeers „Hugenotten".

(Neu-Inszenierung: Graz, 1901.)

Die starken theatralischen Effekte, die Scribe und Meyerbeer in ihren Opern mit äußerst kluger Bedachtnahme auf die Triebe des großen Publikums angehäuft haben, die darin zutage tretende wohlberechnete Gegensätzlichkeit im Szenischen und Musikalischen und endlich das glänzende melodische Erfindungstalent des einst so übermäßig gefeierten Musikers, von dem seinerzeit jedes neue Werk eine Sensation hervorrief, wie nur irgend ein großes politisches Ereignis, versagen auch heute noch nicht. Das bewies neuerdings die beinahe stürmische Aufnahme, die man in unserer Stadt jenem Werke bereitete, das sich mit einer gewissen Berechtigung unter allen seinen Geschwistern am ungeschmälertsten in der Gunst des Publikums erhält und dessen Aufführungsziffer im Gegensatze zu der der übrigen Meyerbeerschen Werke noch immer eine stattliche zu nennen ist: der „Hugenotten".

Über die zum Teile außerkünstlerischen Motiven entsprungene Art der Meyerbeerschen Kunst, deren gefallsüchtiges Wesen ernste und tief angelegte Künstlernaturen wie Robert Schumann und Richard Wagner so sehr abgestoßen hat, und über die für sie geradezu charakteristische Stilvermischung ist schon so unmäßig viel geschrieben und gezetert worden, daß ich nur zum Wiederkäuer würde, wollte ich neuerlich des langen und breiten mich darüber auslassen. Seien wir aber auch gerecht!: ein Talent von der Stärke des Meyerbeerschen mit Putz und Stiel abtun zu wollen, kann nicht

Sache der Einsichtsvollen sein. Ein Mann, der Szenen von so eindringlicher Kraft des Ausdruckes musikalisch gestalten konnte, wie die zwischen Valentine und Marcel im dritten, die „Schwerterweihe" und die Szene zwischen Valentine und Raoul im vierten Akte, hatte die Berechtigung, sich künstlerisch zu äußern. Daß er sie häufig zu den unwürdigsten Allotrias mißbraucht hat, muß jeden, der es mit der heiligen Kunst ernst nimmt, anekeln, und das ist es auch, was mir den Urheber solcher Scheinkunst, die nicht um ihrer selbst willen, sondern aus buhlerischen Gründen geschaffen wurde, künstlerisch unmoralisch erscheinen läßt. Daß Meyerbeer auf die Dauer nicht anders konnte, als wie er es tat, könnte man vielleicht seine Tragik nennen, wenn dieses Wort angesichts der unerhörten Erfolge, die er mit fast unfehlbarer Treffsicherheit als das einzig von ihm ehrlich Gewollte sich zu verschaffen gewußt hat, nicht zu hoch gegriffen ist. Ist es nicht ein Jammer, daß ein Mann, der eine Melodie von so herrlichem Bau empfinden und niederschreiben konnte, wie die Valentinens im dritten Akte der „Hugenotten", sich so weit vom Wege des Ideals entfernen konnte, weil ihm Geld und Ruhm erstrebenswerter dünkten als jenes? Und dazu ein Mann, der mit Hilfe seiner hervorragenden Technik alles würde haben ausdrücken können, was er nur gewollt hätte!

Doch ich sehe, auch ich habe mich durch den noch immer tobenden Widerstreit der Meinungen hinreißen lassen, mein persönliches Gefühl mehr als billig zum Ausdrucke zu bringen.

Das Publikum, das heute den „Meistersingern" und morgen den „Hugenotten" zujubelt, ist noch nicht ganz so weit, als wir künstlerischen Optimisten gern glauben möchten. Mit Gewalt läßt sich das auch nicht ändern. Die Erkenntnis schreitet eben nur langsam vor.

Die vielen, welche sich mit verblüffenden „Opern"-Effekten, mit Stimmglanz und Gesangskünsteleien begnügen, und auch die bedenkliche Majorität jener, die es gern mit

allen halten und heute Meyerbeer um ihr Geld ebenso genießen möchten, wie etwa gestern Wagner und vorgestern Verdi, haben ein gutes Recht, die Wiederaufführung einer seiner Opern zu begehren. Und warum sollte auch eine ohnehin allen Geschmacksrichtungen huldigende Bühne nicht ab und zu die „Hugenotten“ in ihren Spielplan aufnehmen?

Der „europäische Universalstil“ Meyerbeers (um mit Schumann zu sprechen) liegt ja in der Tat trotz aller Gesangsvirtuosität, die er verlangt, heute noch den meisten Opernsängern besser, als der Stil des Wagnerschen Dramas.

---

3. Bellinis „Norma“.

(Neu-Inszenierung: Graz, November 1901.)

Wir verdanken die hiesige Neueinstudierung der nunmehr siebzigjährigen „Norma“ des im blühenden Alter von 32 Jahren verstorbenen Bellini zunächst dem Umstande, daß in diesen Monat der hundertste Geburtstag des einst so hoch gefeierten Komponisten fällt. Unsere Stadt durfte natürlich in der pietätvollen Erinnerung an das hervorragendste Werk des Meisters hinter anderen nicht zurückbleiben.

Solange der Sinn für warm empfundene, schön geschwungene, breit ausladende Melodien noch nicht völlig ausgestorben oder durch das ausschließliche Streben nach Charakteristik erstickt ist, und solange es noch Sängerinnen gibt, die imstande sind, den Anforderungen der gesangstechnisch wie darstellerisch gleich anspruchsvollen Titelrolle zu genügen (wie viele sind ihrer heute noch?), wird man Bellinis „Norma“ immer wieder hervorziehen, und das mit Recht; denn dieses Werk ist auf einem äußerst wirksamen dramatischen Konflikt aufgebaut, der die stärksten Wirkungen auslöst, und

es enthält in der erhabenen Gestalt der Norma eine der dankbarsten Aufgaben für jede auf der Höhe ihrer Kunst stehende dramatische Sängerin; es gibt sich in ihm aber auch ein melodisches Genie erster Art kund, wie es deren nicht viele gegeben hat, und zwar nicht nur, was die Erfindung selbst angeht, sondern auch inbezug auf den Bau und die Entwickelung des Melos. Das allein ist schon ein seltener Vorzug, mag gegen ihn auch die Sorglosigkeit der künstlerischen Technik des Werkes noch so bedenklich abstechen, wie es ja auch wirklich in der „Norma" der Fall ist. Gebilde wie die Cavatine „Casta diva" oder das wundervolle und erhebende Finale der Oper suchen ihresgleichen, und diese allein genügen, um das Ganze, dem sie angehören, dauernder Erhaltung wert erscheinen zu lassen.

Der Bellinischen Muse ist das Kraftvolle im allgemeinen ziemlich fremd geblieben; sie ist oft weich bis zum Weichlichen, und die Wollust schmerzlicher Sentimentalität hat kaum ein zweiter Tonsetzer so zu erregen verstanden, wie der Sänger von Catania. Trotzdem das dramatische Moment in der Opernmusik Bellinis meist zur Nebensache herabgedrückt erscheint, enthält sie auch manche von großem und ergreifendem dramatischen Ausdrucke erfüllte Stellen, so — um speziell von der „Norma" zu sprechen — die Szene, wo Adalgisa an der Irminsäule ins Knie sinkt, jene am Lager der Kinder und die Schlußszene. Daneben stehen Partien von solcher Schwächlichkeit und Banalität, daß man ihren damaligen Erfolg selbst auf italienischem Boden nicht begreifen kann, die in uns aber heute eine ähnlich peinliche Empfindung erwecken, wie etwa das junggeschminkte Gesicht einer Alten.

Immerhin: Was der Komponist der „Norma" einst der berühmten Primadonna Grisi antwortete, als sie ihn fragte, was er wohl tun würde, wenn er mit allen seinen Werken auf hoher See wäre und plötzlich von einem Vernichtung drohenden Unwetter überrascht würde, bei dem jedes sein

Liebstes zu retten hätte: „Zunächst meine ‚Norma' in Sicherheit bringen," — das hat die große Begabung Bellinis den Stürmen einer unaufhaltsam zerstörenden, nivellierenden und Neues gebärenden Zeit gegenüber selbst zur Tat gemacht: sie hat die „Norma" gerettet.

---

4. Meyerbeers „Prophet".

(Neu-Inszenierung: Graz, 1902.)

So hat denn die Sonne des „Propheten" nach langer Dunkelheit wieder einmal über Gerechte und Ungerechte geschienen, jenes Propheten, der einst mit seinen wohlberechneten Reizungen aller Art die ganze Welt in einen wahren Taumel des Entzückens versetzt und den man in blinder Bewunderung für einen Fixstern am Kunsthimmel, ja für die allbelebende und -erwärmende Sonne selbst gehalten hat. Heute freilich ist man kühler gegen das Werk des großen Sensationsmusikers geworden, ja kühl bis zur Ungerechtigkeit. Der „Prophet" ist — eine musikalisch und szenisch glanzvolle Aufführung vorausgesetzt — zweifelsohne eines der hervorstechendsten Produkte in dem von Paris ausgegangenen Genre der sogenannten „großen Oper", ja ein typisches Werk für die dieser Gattung innewohnende Skrupellosigkeit in der Wahl und Anhäufung aller erdenklichen theatralischen und musikalischen Effekte, deren hohles Wesen Richard Wagner so treffend als „Wirkungen ohne Ursache" bezeichnet hat. Wenn z. B. eine Winterlandschaft eigens zu dem Zwecke inszeniert wird, um dadurch die Kuriosität eines Schlittschuhläuferballetts zu ermöglichen, oder wenn am Schlusse des Aktes die Sonne aufgehen muß, um den einen feierlichen Hymnus singenden Tenoristen und die ihn umgebende Menge blendend

zu beleuchten, so sind das eben nur Effekte, weil sie mit der Handlung in keinerlei ursächlichem Zusammenhange stehen. Vom Feuersteine des Jonas bis zur Janitscharenmusik im Dom zu Münster und dem krachenden Einsturze des Münsterer Palastes — alles Effekt!

Und ebenso ist es mit der Musik auf der Bühne und im Orchester. In dem geriebenen Theatraliker Scribe und dem mit glänzender Begabung ausgestatteten Musiker Meyerbeer haben sich gerade die richtigen Männer gefunden, um ein „Kunstwerk" für die Blasierten und Entnervten der Weltstadt zu ihrem höchsteigenen Ruhme und Vorteile zu konstruieren.

Steht auch der „Prophet" hinsichtlich seines Kunstwertes hinter den „Hugenotten" ziemlich weit zurück, so darf doch nicht geleugnet werden, daß auch in ihm einige echt dramatische Momente, wie beispielsweise die Rettung der Mutter durch die Preisgebung der Braut im zweiten und die Domszene im vierten Akt, sowie bedeutende musikalische Schönheiten enthalten sind. Es sei vor allem an die ergreifende Arie der Fides, „Ach mein Sohn!" erinnert, die zu den edelsten Perlen der gesamten Opernliteratur zu zählen ist. Daneben findet sich allerdings eine solche Menge echt Meyerbeerscher Trivialitäten, daß man den Mißbrauch eines so starken Talentes zu gefallsüchtigen Zwecken nur tief bedauern kann und es begreiflich finden muß, wenn der ideale Schumann in seiner bis zur Idiosynkrasie gesteigerten Abneigung gegen die unkeusche Meyerbeersche Muse sich vor der ersten Dresdener Aufführung des „Propheten" (in einem Briefe an Ferdinand Hiller) über die Oper mit den Worten äußert: „Mir kommt die Musik sehr armselig vor; ich habe keine Worte dafür, wie sie mich anwidert" und wenn er nach derselben in seinem Theatertagebuche nur ein vielsagendes Totenkreuz verzeichnet. Heute, nachdem ein Halbjahrhundert seit der Pariser Uraufführung vergangen, ist der Glanz des

„Propheten" verblaßt, und die geringen Aufführungsziffern der Oper in der jährlichen Opernstatistik Deutschlands sprechen beredter als alle Worte.

---

5. „Die Opernprobe".

Komische Oper in einem Aufzuge von G. Alb. Lortzing.

(Graz, 1902.)

Länger als ein halbes Jahrhundert ist es her, daß das kleine Werk Lortzings, das gestern meines Wissens zum erstenmal in Graz gegeben wurde, seine Uraufführung erlebt hat. „Die Opernprobe" ging zum erstenmal im Juni 1850 (nach anderen Angaben erst nach dem Tode des Komponisten: im Oktober 1851) im damals neu erbauten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin in Szene, brachte es jedoch trotz des klangvollen Namens ihres Schöpfers nur auf wenige Vorstellungen. Vor drei Jahren zog Gustav Mahler das Operchen aus dem Dunkel der Verschollenheit wieder ans Licht der Rampe und belebte es durch eine entzückende Aufführung an der Wiener Hofoper so erfolgreich, daß er damit eine stattliche Reihe von Vorstellungen erzielte. Dieser Umstand war es wohl vor allem, der auch unserer Bühnenleitung die Anregung gegeben hat, das niedliche Ding auch hier einzustudieren. Von Bedeutung ist „Die Opernprobe" allerdings nicht, aber ihr Antlitz trägt die unverkennbaren liebenswürdigen und treuherzigen Züge des genialen Meisters, der mit „Zar und Zimmermann", „Wildschütz" und „Waffenschmied" das Ideal der urdeutschen bürgerlichen Spieloper geschaffen hat. Dieselbe warme und schlichte Melodik, dasselbe temperamentvolle, natürliche und diskrete Geplauder der Orchesterbegleitung, das ein wenig an Mozarts Vorbild

gemahnt, finden wir auch in diesem letzten Bühnenwerke des unglücklichen Meisters (seine eigentliche letzte Arbeit, die Musik zu dem Vaudeville „Berliner Grisette", kann hier nicht ernstlich in Betracht kommen). Daß die Erfindung in der „Opernprobe" etwas minderwertiger ist als in den oben genannten Hauptwerken Lortzings, liegt nicht etwa an einer natürlichen Abnahme der schöpferischen Kraft des Komponisten, sondern an sich häufenden materiellen Kümmernissen, die den armen, nimmermüden Künstler in seinen letzten Lebensjahren quälten. Einige Nummern des nach einer sehr glücklichen Idee J. Fr. Jüngers („Komödie aus dem Stegreif") verfaßten musikalischen Einakters zeigen den Komponisten auf gewohnter Höhe, so das Sextett und die Cavatine Adolfs. Auch die Ouvertüre hat frischen Zug. Der Dialag enthält gute, echt Lortzingsche Einfälle.

Neuere Opern.

Deutschland.

1. „Der Barbier von Bagdad".

Komische Oper in zwei Aufzügen. Dichtung und Musik von Peter Cornelius.

(Erste Aufführung in Graz, 1901.)

„Ich bin Barbier, doch was für ein Barbier! . . . . Verkannt im Leben, doch berühmt in Zukunft, . . . bin Barbier der Nachwelt!"

Diese Worte, die Cornelius im zweiten Akte seiner einzigen komischen Oper den neunzigjährigen, die Sterne vom

Himmel herabschwatzenden Barbier mit dem langen Namen Abul Hassan Ali Ebe Bekar zum Kalifen sagen läßt, enthalten in nuce das Schicksal des ganzen Werkes. Sollte der die dornenvollsten Leidenspfade echter Künstlerschaft gewandelte reichbegabte Dichterkomponist in sie etwas von dem ihn beseelenden berechtigten Selbstbewußtsein haben einfließen lassen, mit dem sich die feste Überzeugung verbunden hatte, daß die ganze Anlage dieses seines Werkes der Zeit, in der es entstanden, weit voraneile?

War das der Fall, so hatte ihn sein feines Gefühl wahrlich nicht irre geführt; denn für den „Barbier von Bagdad" setzte sich, dessen eigenartigen Wert erkennend, der vielbewährte Seher und Prophet Franz Liszt schon vor nahezu einem halben Jahrhundert mit dem ganzen Gewichte seiner machtvollen Persönlichkeit und der zähen Tatkraft seines hohen Könnens ein. Als damaliger Hofkapellmeister in Weimar wollte er diesem Werke zu dem Siege verhelfen, dessen es würdig war. Diese edle Absicht des kühnen Vorkämpfers wurde jedoch durch die Kamarilla, die nach glaubhaften zeitgenössischen Zeugnissen vom damaligen Weimarer Hoftheater-Intendanten Baron von Dingelstedt geschaffen worden war, vereitelt: der „Barbier" wurde von einer organisierten Opposition ausgezischt. So geschehen am 15. Dezember 1858. Liszt, im Innersten empört, legte infolgedessen unverzüglich und für immer den Taktstock und mit ihm seine Stellung nieder. Das war die Tat eines überzeugungstreuen Freundes. Unser trefflicher Kapellmeister brauchte eine ähnliche Eventualität nicht zu fürchten, als er echt künstlerischen Sinnes Cornelius' Meisterwerk an unserer Bühne zur Aufführung empfahl. Hat sich der „Barbier von Bagdad" auch nie zu einer Allerwelts-Repertoire-Oper qualifiziert, weil er nicht nur zur Zeit seiner Entstehung, sondern auch heute noch dem allgemeinen Empfinden ferne steht, so hat er sich doch im Vereine mit einer verschwindend kleinen Zahl wertvoller

Opern*) jene Art von künstlerischer Sonderstellung erobert, welche die Leitung hervorragender Bühnen zwingt, ihn ihrem Publikum wenigstens ab und zu vorzuführen. Einzig und allein der innere Wert des Werkes, nicht der geschäftliche, kann dafür ausschlaggebend sein, und deshalb hat auch unsere Theaterleitung mit dessen Einstudierung sich selbst geehrt und sich ein schönes Zeugnis ihrer künstlerischen Gesinnung ausgestellt, was umsomehr gewürdigt werden muß, als das Werk zu den musikalisch schwierigsten und heikelsten gehört, die es gibt. Die Handlung ist folgende:

Nurredin, ein reicher, junger Türke, liegt, durch den Anblick der schönen Margiana liebeskrank geworden, auf seinem Divan und träumt laut von der Geliebten. Die um ihn besorgte Dienerschaft befürchtet seinen Tod. Da betritt Bostana das Zimmer und meldet ihm, daß ihn Margiana mittags, während ihr Vater, der Kadi, zur Gebetsübung in der Moschee weilt, bei sich erwarte. Der überglückliche Nurredin, scheinbar wieder gesund vor Freude, schickt Bostana sofort um einen Barbier, der ihm, dem durch Krankheit fast Verwilderten, Haar und Bart schneiden soll, damit er fein sauber vor die Süße hintreten könne. Bald erscheint der Gewünschte in Gestalt des originellen alten Barbiers Abul Hassan Ali Ebe Bekar. Doch dieser kommt vor endlosem und breitspurigem Schwätzen nicht zur Arbeit, was Nurredin fast zur Verzweiflung bringt. Alles Zureden, Bitten, Drohen hat nur zur Folge, daß Abul stets neue Register seiner unglaublichen Redefreudigkeit zieht. Schließlich reißt Nurredin die Geduld: er befiehlt seinen Dienern, den alten Schwätzer hinauszuwerfen. Abul aber wehrt sich so geschickt mit seinem Rasiermesser, daß alle vor ihm die Flucht ergreifen. Nurredin nimmt nun zur Schmeichelei seine Zu-

*) Ich erinnere an Glucks „Orpheus", Mozarts „Entführung", Cherubinis „Wasserträger", Webers „Euryanthe", Schumanns „Genoveva" und Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung".

flucht, so daß Abul endlich mit der Behandlung seines Kopfes beginnt. Diese schreitet jedoch infolge des unabläßigen Plauderns Abuls sehr langsam vorwärts, wodurch sich Nurredin gezwungen sieht, den Grund seines Drängens, das Stelldichein, diesem zu offenbaren. Er beschließt seine Aufklärungen mit den flehentlichen Worten:

„Wenn je ein Hauch von Liebe dich durchdrungen,
Auf meinen Knien hier beschwör' ich dich: —
Rasiere mich!"

Als der Barbier endlich fertig ist, will er aber erst recht nicht von Nurredin weichen, ja, er besteht darauf, ihn zu Margiana zu begleiten, deren Vater er haßt, weil er — sich selbst rasiert.

Entsetzt über diese neuerliche Behinderung seiner Freiheit, befiehlt Nurredin seinen Dienern, den Alten auf den Divan zu werfen und dort als „Kranken" mit allerlei Prozeduren festzuhalten. Das geschieht und Nurredin eilt zu Margiana. —

Der zweite Aufzug handelt in Margianas Vaterhaus. Sie und Bostana erwarten erregt Nurredins Eintreffen, der Kadi hingegen das seines Freundes Selim aus Damaskus, dem er die Tochter zum Weibe versprochen und von welchem eben eine große Kiste, den reichen Brautschatz enthaltend, angekommen ist. Die Muezzin rufen nun von den Türmen zum Gebet; der Kadi eilt zur Moschee und Nurredin wird liebevoll empfangen. In den Liebesgesang der beiden mischt sich die Stimme Abuls, die von der Straße heraufklingt. Da plötzlich wird die Rückkunft des Kadi gemeldet. Man versteckt Nurredin in aller Aufregung in der Kiste. Das Geschrei eines vom Kadi wegen einer zerbrochenen Vase geprügelten Sklaven erweckt in Abul die Vermutung, Nurredin sei vom Kadi ermordet worden. Trotz der gegenteiligen Versicherun-

gen Bostanas macht der ungläubige Barbier Lärm, so daß die Nachbarn herbeistürzen. Der Kadi glaubt, Diebe seien bei ihm eingebrochen, und erst der durch den tobenden Aufruhr herbeigelockte Kalif bringt die gegenseitigen Verwünschungen und das Gejammer und Gezeter der Frauen und Männer zum Schweigen. Auf sein Befragen bringen sowohl der Kadi wie der Barbier ihre hinfälligen Anschuldigungen vor. Der Kalif erteilt nun den naheliegenden Befehl, die Kiste zu öffnen. Man gehorcht, und siehe: darin liegt nicht der Tochter Schatz, sondern der ohnmächtige Nurredin. „Ja, sieh der Tochter Schatz, den ihr dein Stahl stahl!" sagt Abul zum Kadi; also dennoch — „der Tochter Schatz!" — Der Barbier zeigt nun seine Kunst, indem er Nurredin zu neuem Leben erweckt. Alles löst sich schließlich in Freude auf, als der Kadi auf des Kalifen Fürbitte hin die beiden Liebenden vereinigt. Mit einer dem Kalifen vom Barbier und den übrigen dargebrachten Huldigung (Salamaleikum!) schließt das Stück.

Man sieht, daß es dem Dichter hier weniger um das Was als um das Wie zu tun war, denn die Handlung (aus „Tausend und eine Nacht") ist für zwei Akte sogar dürftig. In der Art aber, wie sie sich abwickelt, und in dem sie belebenden, überaus feinen Humor liegt die Kraft ihrer Gestaltung. Für einen Dramatiker in des Wortes höchster Bedeutung vermag ich Cornelius allerdings weder nach dem „Barbier", noch nach seinem mir wohlbekannten „Cid", sowie auch nach seiner unvollendet hinterlassenen Oper „Gunlöd" zu halten. Dazu fehlt ihm überall die Präzision des Ausdruckes, so groß auch deren Eindringlichkeit ist. Er dokumentiert sich aber in allen seinen Opernwerken, und am glücklichsten im „Barbier", als eine reiche Natur, bei der die liebenswürdigsten Herzenseigenschaften, Gemüt und Humor, mit einem sehr fein differenzierenden aristokratischen Geiste Hand in Hand gehen. Der Dichter Cornelius, der Lese-

welt sogar durch einen Band Gedichte*) bekannt geworden, hält dem Musiker die Wage. Man kann sich beide schwer voneinander getrennt denken. Schon in seinen entzückenden „Weihnachtsliedern" und „Brautliedern" zeigt sich Cornelius als berufener Vertreter poetisch-musikalischer Doppelkunst, am deutlichsten aber im „Barbier von Bagdad". Es gelingt ihm da, den Charakter orientalischer Wort-, Reim- und Verskunst trefflich nachzuahmen, und man wird dabei wiederholt an Rückertsche Meistertechnik gemahnt. Als Probe mögen die Eintrittsworte Abuls hier Platz finden:

„Mein Sohn, sei Allahs Frieden hier
Auf Erden stets beschieden Dir.
Heil Dir, Du Krankgewesener,
Du glücklich nun Genesener,
Du Übelüberwindender,
Dichwiederwohlbefindender,
Dem Tode froh Entschlüpfender,
Durch's Leben rüstig Hüpfender,
Du jüngst noch Heiltrank Schlürfender,
Nun meiner Kunst Bedürfender,
Schwer unter Haarlast Ächzender,
Nach meinem Messer Lechzender!
Ich komm' in aller Eiligkeit
Und wünsche Dir Gedeihlichkeit,
Gesundheit, Glück und Überfluß
Und langer Jahre Hochgenuß."

Der Ton orientalischer Beschaulichkeit und salbungsvoller Umständlichkeit ist dem Autor in der durchaus neu- und eigenartigen Gestalt des geschwätzigen Barbiers mit dem ellenlangen Namen so köstlich gelungen, daß deren feinkomische Wirkung bei nur einigermaßen gelungener Darstellung kaum ausbleiben kann. Allerdings ist die Wort- und Situationskomik bei aller scheinbaren Derbheit, die mitunter

*) Gedichte von Peter Cornelius (mit dem Bilde des Dichters), eingeleitet von Adolf Stern (Leipzig, C. F. Kahnts Nachfolger).

durchbricht, eine so subtile, daß sie dem Durchschnittspublikum kaum voll zum Bewußtsein kommen kann. Sie ist ebenso wie die Musik der Oper eine Kost für Feinschmecker. Aber diese werden — dafür stehe ich gut — bei jedesmaligem Hören des Werkes gesteigerten Genuß empfinden. Ich habe das an mir selbst bei wiederholt mitgemachten Aufführungen in München und Berlin erfahren.

In der Musik zum „Barbier" zeigt sich Cornelius als Meister der Harmonik und des fruchtbaren Kontrapunktes, nicht minder aber als erfindungsreicher Melodiker, dem jede Trivialität fern liegt, welcher Umstand allerdings auch mit ein Hindernis für die Erlangung der Popularität bildet. Die Orchesterbehandlung zeugt von feinstem Klangsinne und hoher Meisterschaft.*) Alle Elemente des Corneliusschen Schaffens vereinigen sich im „Barbier" zu dem Eindrucke einer durchaus modernen Kunst. Es ist also begreiflich, daß sie über den Horizont und das Fassungsvermögen des Publikums der Fünfzigerjahre hinausging, erscheint doch noch heute nichts weniger als gealtert. Um so höher hat man das vorausblickende Erkenntnisvermögen Liszts und Bülows zu schätzen, die in der Anerkennung des Wertes dieser Oper damals ziemlich allein dastanden. Bülow äußerte sich im Juni 1858 brieflich zu dem heute noch in Dresden lebenden und wirkenden alten Meister Draeseke folgendermaßen: „Cornelius' Oper wird Ihnen Freude machen. Ein kleines Meisterwerk aus Berlioz' Schule, aber selbständig und deutsch, soweit das ohne Unsinn sein kann."

Trotzdem der „Barbier" nicht das Werk eines „Jahrhundertkünstlers" ist, geht es seine eigenen Wege und ge-

*) Wie ich erst nachträglich erfahre, hat die nunmehr den Aufführungen der Oper zugrunde liegende Partitur dem vielgewandten Felix Mottl, der sie stark retouchiert haben soll, einen starken Teil ihrer prächtigen Klangwirkungen zu verdanken.

winnt dadurch, daß in ihm Wagners Kunstprinzipien zum erstenmal auf das Gebiet der komischen Oper — wenn auch noch nicht konsequent — angewendet erscheinen (die Musik der „Meistersinger" entstand erst 1862—1867), sogar eine gewisse kunsthistorische Bedeutung.

Um noch Einzelnes aus der Partitur hervorzuheben, so verweise ich vor allem auf die geistsprühende (wenn auch nicht übermäßig organisch entwickelte) Ouvertüre, die hauptsächlich auf die beiden von Bostana in der dritten Szene vorgebrachten Motive „Abul Hassan Ali Ebe Bekar" (dieses auf Liszts Rat) und „Wenn zum Gebet vom Minarett...." aufgebaut ist, ferner auf den zart und duftig klingenden einleitenden Männerchor mit dem Tenorsolo Nurredins, auf das folgende kanonische Duett mit den eingeworfenen kurzen dreiteiligen Rhythmen, den Auftritt und die Anrede Abuls mit den witzigen kleinen „Zwischenrufen" des Orchesters, auf den rhythmisch und harmonisch schneidigen ersten Dienerchor und manche Details der eigentlichen Rasierszene, darunter das im zweiten Akte und gegen Schluß der Oper wiederkehrende Liebeslied an Margiana („Laß dir zu Füßen..."), sowie auf den von wahrhaft tiefgründigem Humor getränkten kurzen Monolog Abuls „So schwärmet Jugend". Nach einer zwei später auftretende Melodien vorwegnehmenden und durchführenden Orchestereinleitung verdient das in kanonischer Manier gearbeitete äußerst reizvolle Terzett „Er kommt!" und die ihm folgenden Rufe dreier Muezzins (wohl ein rituelles Originalmotiv benützend) besondere Aufmerksamkeit. In den übermäßigen Sekundenschritten dieser Rufe und ihrer Weiterführung durch Margiana, Bostana und den Kadi im Dreiklange liegt eine ganz eigentümliche Stimmung, die man kaum je vergißt, wenn man ihrer einmal teilhaftig geworden ist. Nach der immerhin bemerkenswerten, wenn auch nicht gerade hervorragenden Liebesszene fesselt das — allerdings etwas lang geratene — Ensemble des Aufruhrs mit den

kataraktartig niederstürzenden Wehrufen der „Klagefrauen", das äußerst humor- und klangvolle Ensemble „He, Mustapha!" und der wundervolle, harmonisch-reiche Schlußgesang Abuls mit dem Chorrefrain „Salamaleikum!" — Alles in allem ist der „Barbier von Bagdad" zwar nicht das Werk eines unserer größten, wohl aber liebenswürdigsten, geistvollsten und edelsten deutschen Meister, dessen Kunst umsomehr vollen Anspruch darauf erheben kann, immer wieder zu Worte zu kommen, als ihrem Meister bei Lebzeiten fast nur Bitternis und Enttäuschung zuteil geworden ist.

Der Grazer Erfolg war ein freundlicher. Mehr durfte man bei der aristokratischen Art des Werkes nicht erwarten.

---

2. „Der Corregidor".

Oper in 4 Akten nach einer Novelle des Alarcón von Rosa Mayreder-Obermayer. Musik von Hugo Wolf.

(Erste Aufführung in Graz, 1902.)

I. Vor der Aufführung.

Während der gottbegnadete Tondichter Hugo Wolf in der Irrenhauszelle hoffnungslos dahinsiecht, rüstet sich unsere Bühne zur Aufführung seines einzigen Opernwerkes: „Der Corregidor". Eine zweite Oper hat Wolf nur begonnen. Sein „Manuel Venegas", der — sowie der „Corregidor" — in Spanien spielt, ist leider ein Torso geblieben. Daß die Aufführung des „Corregidor" für jedes, ganz besonders aber für ein Provinztheater, ein äußerst kühnes Unternehmen darstellt, wird jeder zugeben, der dieses nicht um Beifall buhlende und schwierige, fein gearbeitete Werk kennt. Wie immer

sich auch der Erfolg gestalten mag, die künstlerische Sinnesart, welche unsere Theaterleitung mit der Inszenierung dieses Werkes an den Tag legt, ist eine über jeden Zweifel erhabene idealistische und verdient daher uneingeschränkte Anerkennung. Sie wird nicht durch die naheliegende Erwägung geschmälert, daß es sich hier um das Werk eines Landeskindes handelt, dessen Schaffen naturgemäß auf ein erhöhtes Interesse des kunstverständigen Teiles unserer Bevölkerung rechnen kann.

Graz ist nicht die erste Stadt, die sich des „Corregidors" annimmt. Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater ging bereits 1890 mit gutem Beispiele voran. Ihm folgten die Theater von Straßburg und Prag, wo sich das Werk seit drei Jahren auf dem Spielplane hält, während sich die reich dotierten Institute der musikalischen Zentren Wien, Berlin und München, obwohl sich in diesen Städten Vereine befinden, die den Namen des Tondichters führen und sich die Verbreitung und ideale Förderung seiner Werke als Ziel gesteckt haben, bisher völlig ablehnend dagegen verhalten haben.

Man sollte denken, daß der seit Jahren kaum auf irgend einem Konzertprogramm fehlende Name des berühmten Liederkomponisten allein schon die Theaterdirektoren und Dirigenten zur Einstudierung des „Corregidors" reizen werde. Dem ist aber leider nicht so.

Es wurde schon viel darüber debattiert, ob die Stoffwahl eine glückliche zu nennen ist oder nicht. Ich meinesteils finde sie glücklich. Das andalusische Milieu, die entzückende Frauengestalt der unwiderstehlichen Müllerin Frasquita als Mittelpunkt der Handlung, die Gelegenheit zu scharfer Charakterisierung in den typischen Physiognomien der anderen Figuren, einige zwar spärliche, aber echt dramatische Situationen und die naheliegende Verlockung zur Einflechtung hübscher nationaler Lieder, welche die Verfasserin des Textbuches, Frau Rosa Mayreder-Obermayer dem Heyse-Geibelschen „Spanischen Liederbuche" entnommen hat, das

alles sprach beredt für die Benützung der köstlichen Novelle des Don Petro Antonio de Alarcón (nicht zu verwechseln mit dem zwei Jahrhunderte früher geborenen fruchtbaren spanischen Dramatiker Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza), die, unter dem Titel „Der Dreispitz" in der spottbilligen „Universal-Bibliothek" (in einer guten Übersetzung von Hulda Meister) erschienen, jedermann leicht zugänglich ist. Die oben genannte Verfasserin des Textbuches hat sich mit fast sklavischer Treue an das Original gehalten. Vielleicht hätte sie noch mehr Leben in ihr Stück gebracht, wenn sie sich einige Nebenfiguren der Novelle nicht hätte entgehen lassen und dafür gewisse Partien knapper gehalten haben würde. Auch läßt sich nicht leugnen, daß die Handlung bei aller ihr innewohnenden sittlichen Tendenz denn doch bedenklich schlüpfrig und daher nicht nach jedermanns Geschmack ist. Auch mag es diesen oder jenen unangenehm berühren, den ganzen Abend zwei Bucklige auf der Szene zu sehen. Wie dem aber auch sei, es ist soviel Geist, Witz, Humor und tiefe Empfindung in dem, übrigens eine durchaus vornehme Diktion aufweisenden Buche, daß man es begreiflich finden muß, wenn Wolf sich dafür erwärmte, und das umsomehr, als die genannten Ingredienzien gerade der Eigenart seines Talentes entsprachen.

Die schöne Frasquita lebt mit ihrem häßlichen, aber guten Gatten, dem Müller Tio Lukas, in der denkbar glücklichsten Ehe, die ihre Grundlage in einem unerschütterlichen Vertrauen in die gegenseitige Treue hat. Jeder Zweifel ist ausgeschlossen. Die seltenen Reize und die sprühende Liebenswürdigkeit der Müllerin locken gar manchen angesehenen Herrn aus der heißen Stadt in die kühle Weinlaube vor der Mühle, zumal der kluge Müller stets Wein, Obst, Gemüse, Kastanien und Nüsse den illustren Gästen in gastfreundlicher Weise vorsetzt. Auch der gestrenge Corregidor der nahen Stadt, d. i. der vom König ernannte Magistrats-

vorsteher mit richterlicher Gewalt, Don Eugenio de Zuniga, ein ältlicher, grotesk und abstoßend aussehender, geiler und despotischer Herr, ist häufig in der Mühle zu sehen. Ihn reizt Frasquita mehr als andere Frauen, und er brennt nach einem Stündchen mit ihr allein. Scheinbar gelingt ihm das. Tio Lukas aber sitzt im Weinlaubendache versteckt und belauscht die ganze Szene, die damit endet, daß die mit dem eitlen Machthaber kokettierende Frasquita der Umarmung des Corregidors in so raffinierter Weise ausweicht, daß dieser samt dem Stuhle auf die Nase fällt. Lukas tritt nun hervor, zeigt sich hilfbereit und tut, als ob er geschlafen hätte. Der Corregidor beschließt, sich zu rächen. Im zweiten Akte (Inneres der Mühle) wird Lukas vom städtischen Gerichtsdiener in später Nacht mitten im zärtlichsten Zusammensein mit seiner Frau gestört und zu einem Verhöre geholt — wir fühlen bereits die Krallen des schlau-tückischen Don Eugenio. Tio Lukas wird dann unter allerlei Vorwänden beim Alkalden festgehalten, entspringt aber zur Schlafenszeit, da ihn die Unruhe nach Hause treibt; denn er durchschaut die List des Corregidors, den er währenddessen bei seiner Frau wähnt. Gleichzeitig spielt sich in der Mühle folgendes ab: Frasquita wird von einem Wehgeschrei aus ihrer Ruhe aufgescheucht. Sie öffnet in der Annahme, daß ihr Gatte zurückkehre, die wohlverriegelte Tür, und herein tritt — der Corregidor, durchnäßt bis auf die Haut. Er war in den Mühlbach gefallen. Sein nächtliches Erscheinen motiviert er mit der von ihm bewerkstelligten günstigen Erledigung eines Avancementsgesuches eines Neffen Frasquitas. Doch die ehrbare Müllerin durchschaut den Elenden. Sie sagt ihm, dem Einflußreichen, ohne Scheu die Wahrheit. Er droht ihr nun mit dem Erschießen, sie hinwiederum ihm mit der Donnerbüchse ihres Mannes. Durch die Erregung aufs furchtbarste erschüttert, sinkt er plötzlich leblos zu Boden. Frasquita ruft erschreckt nach dem Diener des Don. Sie aber will nach der

Stadt, „zum Arzte", in Wirklichkeit aber, um ihren Mann zu suchen. Repela (der Diener) bringt seinen fröstelnden Herrn ins Nebengemach, ins Bett der — Müllerin, und eilt dieser nach, um sie davon abzuhalten, daß sie klagend zur Corregidora gehe. Im dritten Akte kommt Lukas heim. Die Tür ist offen. Ein leiser Verdacht regt sich gegen Frasquita. Er findet die Kleider des Corregidors, die Schlangen der Eifersucht umzüngeln ihn, und als er gar durchs Schlüsselloch den Kopf des Schurken im Bette seiner Frau gewahrt, ist er überzeugt von ihrer Untreue, bricht in Verzweiflung aus, unterdrückt aber die Regung, beide zu erschießen, und zieht endlich in einem Anfalle furchtbarsten Galgenhumors die Kleider des Corregidors an, um zu dessen schöner Frau in die Stadt zu gehen: „Auch sie ist eine schöne Frau! Und auch ich hab' einen Buckel!" — Das Verzweiflungslachen des Lukas hat den Corregidor geweckt. Nachdem jener fort ist, tritt dieser aus dem Schlafzimmer, will sich entfernen, findet aber fremde Kleider. Notgedrungen zieht er sie an, um so nach der Stadt zu gehen. Die Gerichtsherren kommen nun, um den entlaufenen Müller zu suchen; sie halten den Corregidor in Lukas' Kleidern bei der herrschenden Dunkelheit für den Gatten Frasquitas. Zuerst prügeln sie ihn. Als sie ihn jedoch erkennen, wandern sie mit ihm zur Corregidora, damit sie nicht mit „erfund'ner Schmach" belogen werde oder nicht gar noch etwas Ärgeres passiere. Der vierte Akt bringt die Aufklärung. Am frühen Morgen kommt die Gesellschaft vors Haus des Corregidors. Den echten Don will man nicht einlassen, da er (der für ihn geltende verkleidete Müller nämlich) schon zu Hause sei. Alles Aufbegehren und Schelten hat nur den Erfolg, daß Don Eugenio von der Dienerschaft geprügelt wird (also zweimal in einer Nacht!). Die schöne Corregidora erscheint endlich. Sie bringt, soweit es ihr beliebt, Licht in die dunkle Sache: den Müller hatte sie trotz der Kleider ihres sauberen

Gemahls und trotz der Dunkelheit erkannt. Das Müllerpaar versöhnt sich demnach und die Corregidora geht, um eine Erfahrung reicher, ab: „Guten Morgen, liebe Leute!" Don Eugenio aber, dieser Typus damaliger Herren-„Moral", erfährt nie im Leben, was sich im Schlafgemache seiner Gemahlin abgespielt. Ein höchst pikanter, aber auch geradezu klassischer Schluß!

II. Nach der Aufführung.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Wolfs „Corregidor" eine jener abseits von der Heerstraße liegenden Opern-Spezialitäten ist, in welchen ein bedeutender Künstler seinem Talente, dessen Schwerpunkt auf einem anderen Gebiete liegt, mit höchster Willenskraft jenen aggressiven Ausdruck abringt, der nun einmal zur dramatischen Wirkung unentbehrlich ist. Daß ein Genie wie Wolf, dessen Seelenharfe so reich besaitet ist, daß sie alle in Töne umsetzbaren Stimmungen des Menschenherzens auszulösen vermag, auch auf dem Felde des musikalischen Dramas Bedeutungsvolles und Großes zu sagen haben würde, darüber mußte sich jeder klar sein, der sich mit den Schöpfungen dieses Künstlers eingehender beschäftigt hat. Wolf ist jedoch im Grunde seines Wesens Lyriker, vielleicht der ausdrucksreichste und tiefstangelegte, den wir seit Schubert besitzen. Es nimmt ihm nicht ein Atom von seiner Bedeutung, wenn man seiner Kunst den ausgesprochenen Beruf zum Dramatischen nicht zuzuerkennen vermag. Daß diese des echt dramatischen Ausdruckes an vielen Stellen, wo ihr die Situation entgegenkam, wohl fähig ist, und zwar in weit höherem Grade, als die seines eben genannten großen Bruders in Apoll, ändert an dieser Tatsache kaum etwas. Gewiß: eine Szene von so eindringlicher und aufwühlender Wirkung wie die, in welcher Tio

Lukas die Beweise für die vermeintliche Untreue seiner Frau entdeckt, erweckt sogar die Überzeugung, daß Wolf, falls ihm nur ein Textbuch von großer dramatischer Triebkraft unter die Hände gekommen wäre, sich bis zu bemerkenswerter Allgemeinhöhe dramatischen Ausdruckes zu erheben vermocht hätte, Hoffnungen, die das gräßliche Leiden, das sein Gehirn zerstörte, leider für immer vernichtet hat. Die angezogene Eifersuchtsszene gehört unstreitig zum Genialsten in der gesamten Opernliteratur. Wie hier die Schlangen des furchtbaren Verdachtes an Lukas hinankriechen, ihn bis zum Halse umschlingen und endlich zu ersticken drohen, das ist ebenso einzig in seiner Art, wie der erschütternde Galgenhumor, in den sich die wilde Leidenschaft schließlich befreiend auflöst, als Lukas hohnlachend in die Kleider des Corregidors schlüpft, mit welchen angetan er als Rächer seiner vernichteten Gattenehre auszieht. Zunächst ist es dann die vierte Szene des zweiten Aktes (zwischen Frasquita und dem Corregidor), die unser Interesse stark fesselt, wenngleich sie sich musikalisch nicht so einheitlich entwickelt wie die oben besprochene.

Ein Fehler, den wohl kaum ein Opernkomponist in seinem Erstlingswerke zu vermeiden imstande ist, weil er ihn erst erkennt, wenn er sein Werk von der Bühne herab auf sich zurückwirken läßt, ist bei leidenschaftlich und heftig empfindenden Naturen, wie sie nun einmal dramatischen Komponisten eigen sind, die übermäßige Ausdehnung der Zwischenspiele, in welchen sich starke Empfindungen ausleben sollen. Er ist auch bei Wolf zu finden; denn so herrlich schön die überschwengliche Ausbreitung des Liebesmotivs der beiden Gatten in der zweiten Szene des ersten Aktes auch ist, diese dreißig breiten Takte müssen selbst den gewandtesten und empfindungsreichsten Schauspielern Verlegenheiten bereiten. Und solcher Stellen gibt es im „Corregidor" noch mehr.

Zu den Schattenseiten des Werkes gehört auch das hartnäckige Festhalten an einer die Deutlichkeit des gesungenen Wortes stark beeinträchtigenden Orchester-Polyphonie, die, an sich bewundernswert und musikalisch stilvoll, die Verständlichkeit des Dramas eher unterbindet als fördert. In den „Meistersingern", dem stilistischen Vorbilde der „Corregidor"-Musik, ist jedoch diese Polyphonie im dichterischen Stoffe begründet und überdies mit soviel Klugheit und Erfahrung behandelt, daß sie immer rechtzeitig das Feld räumt, um harmonischen Ruhepunkten Platz zu machen, die das ermüdete Ohr zu neuer Aufnahme fähig machen. Im Liede ist das Durchführen einer motivischen Begleitungsfigur nach dem Vorbilde Schuberts und Loewes eine Tugend, in deren Ausübung auch Wolf Meister ist; im musikalischen Drama hingegen muß jede zu lang ausgedehnte Gleichartigkeit der rhythmischen Bewegung nach Tunlichkeit vermieden werden, da sie leicht in Monotonie ausartet und dadurch ermüdet. Wolfs Singstimme klebt trotz ihrer zum größten Teile ausgezeichneten und charakteristischen Deklamation zu sehr am Orchester, von dem sie sich selten zu selbständiger Wirkung zu emanzipieren vermag. Und das beengt auch den „in spanische Stiefel eingeschnürten" Sänger, dem die unausgesetzte Orchestersymphonie den freien Atem raubt. Daß der Wolfschen Orchesterbegleitung eine mimosenhafte Feinheit des lyrischen Ausdruckes und der Detail-Charakteristik für jede Redewendung des Textes eigen ist, gehört natürlich auf ein anderes Blatt. Beispiele hierfür beizubringen, würde zu weit führen.

Wolf wendet eine ganze Anzahl von Leitmotiven an, die zum größten Teile sehr glücklich erfunden sind. Einige davon, so vor allem das bereits oben erwähnte Motiv der ehelichen Liebe, ferner das am Beginne des zweiten Aktes als Duettsatz verarbeitete, schon im Orchester-Vorspiele zum ersten Akt auftretende Motiv, das wohl am besten als Motiv

des ungetrübten, auf gegenseitiges festes Vertrauen gegründeten Eheglückes bezeichnet werden kann, strahlen eine so herzerfrischende Innigkeit und Wärme aus, wie so manche der herrlichen Melodien, die uns in dieses begnadeten Tondichters Liedern zum unveräußerlichen Eigentum geworden sind; andere wieder atmen eine Frische, die geradezu belebend wirkt; alle aber sind von genialer Erfindung, und zwar nicht nur in melodischer und rhythmischer, sondern ganz besonders in harmonischer Hinsicht. Besitzen sie auch nicht die zwingende Plastik der Wagnerschen Motive, da sie im Gegensatze zu diesen mehr aus dem Geiste der Lyrik heraus geboren sind, so haben sie doch etwas so Überzeugendes an sich, daß wir willig ihrer Führung uns anvertrauen. Am wenigsten bezeichnend erscheint mir gerade das am häufigsten angewendete Corregidor-Motiv, das gleich zu Anfang wie ein Motto des ganzen Werkes auf den Plan tritt; es macht mehr den Eindruck des Erdachten als des Erfundenen, mehr den einer Formel, als den eines Ausdrucks-Symbols. Die fünf Noten, aus denen es besteht, drücken wohl die Machtherrschaft und die Tücke des traurigen Titelhelden, aber nicht dessen Lüsternheit aus. Auch wird dieses Thema fast bis zur Ermattung durch das ganze Werk gepeitscht, dabei aber trotz aller äußerlichen Metamorphosen, die es erfährt, indem es bald verkürzt, bald verbreitert, bald ernst, bald komisch, bald leicht plaudernd, bald pathetisch hochfahrend, bald lauernd entweder im Holz oder im Blech oder in den Streichern auftritt, nie ernstlich symphonisch weitergesponnen; es bleibt immer nur Motiv, d. i. Triebfeder, vom Anfang bis zum Schlusse. Im letzten, leider sehr undramatischen Akte arbeitet der Komponist fast nur mehr mit dem in den früheren Akten aufgespeicherten Vorrate. Wie er das macht, das verdient hohe Bewunderung, denn Wolf zeigt sich in dem ganzen Werke als souveräner Meister der musikalischen Setzkunst, vor allem als Kontrapunktiker

ersten Ranges. Man beachte nur seine äußerst beweglichen Bässe, die kaum weniger zu sagen haben als seine Melodie und seine reich bewegten Mittelstimmen.

Aus jeder Note spricht nicht nur echtes Gemüt oder feiner Humor, sondern auch sprühender Geist. Die Grundstimmung jeder Szene trifft der Komponist mit sicherem Instinkt. Charakteristisch für das Werk, das man wohl nur in sehr bedingtem Sinne eine komische Oper nennen kann, ist, daß selbst die heiteren und frivolen Szenen im Schatten des Tragischen stehen, das seine unheimlichen Fittiche über alles breitet. Wie geistreich Wolf Stimmungen vorhergegangener Szenen in späteren zitiert, das beweisen mehrere Stellen, so z. B., wenn der Corregidor in der Szene des zweiten Aktes mit Frasquita die Erinnerung an die Begegnung vor der Weinlaube („Aber, wenn dein Blick, Frasquita") auffrischt oder wenn die entzückende Liebesversicherungsmelodie der beiden Müllersleute, bei der einem ganz warm ums Herz wird, im Selbstgespräche Frasquitas wieder auftaucht, als sie, durch die Nacht wandernd, um ihren Mann zu suchen, den alles belauschenden Mond in überaus herziger Weise apostrophiert, oder wenn im vierten Akte die Dueña vom Balkon herab ihre Aufklärung über den vermeintlich „vor einer Stunde" heimgekehrten Gebieter auf die Harmonien des den Morgen ankündigenden Nachtwächters („Ave Maria purissima!") singt. Das Werk steckt so voll von Schönheiten und Kostbarkeiten, — von den beiden geschickt eingeschalteten Liedern aus dem „Spanischen Liederbuche" gar nicht zu reden — daß man sie mit einem Male gar nicht erschöpfen kann. Vieles, ja das meiste, liegt nicht an der Oberfläche und preist sich nicht selbst an wie so manche ohrfällige Opernmelodie; man muß sich da auf die Kunst verstehen, den Edelstein aus seiner Hülle zu brechen. Die Mühe wird reich belohnt, denn es gibt wenig Opern mit so viel echter Musik. Es ist mir unmöglich, an dieser Stelle auch

nur annähernd den Schönheiten des „Corregidor" gerecht zu werden. Ich möchte nur noch zwei Perlen hervorheben; es sind die köstlichsten Orchester-Zwischenspiele im zweiten und dritten Akte. Das erste der beiden, von unserem Orchester sehr gut gespielt, mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.

Nicht den wertvollsten Teil des Werkes bildet sein instrumentales Gewand; man merkt der Partitur trotz der besten Intentionen allzusehr ihre klavieristische Abkunft an, womit indessen nicht gesagt werden soll, daß nicht manche Partien recht gut klingen. Zuweilen fehlen die den Klang der verschiedenen Gruppen vermittelnden Farbentöne, besonders im ersten Akte; auch klingen häufig zarte Stellen zu dünn, Kraftstellen wieder zu dick gesetzt.

Um schließlich nochmals auf die Gestaltung des Stoffes zurückzukommen, von der ich bereits oben flüchtig sprach, so muß anerkannt werden, daß Frau Mayreder-Obermayer die Klippen, die sich jeder Dramatisierung einer Novelle entgegenstellen, im allgemeinen mit Geschick umsegelt hat. Kürze und Prägnanz der Szenenfassung — bei einem Opernbuche bekanntlich eine hochwichtige Sache — muß man ihrer Arbeit zugestehen; manchmal ist sie darin sogar zu weit gegangen, so am Ende des zweiten Aktes, dessen Schlußchorsatz sich fast so anhört, als wenn er einen tüchtigen Kapellmeisterstrich enthielte. Dagegen wäre es besser gewesen, bezüglich des unglückseligen vierten Aktes, der zwar nur 20 Minuten, aber dessenungeachtet viel zu lange dauert, da in ihm eigentlich gar nichts Sinnfälliges vorgeht, sondern nur hin und her gesprochen wird, sich nicht so treu an den entsprechenden, allerdings besonders reizvollen und geistreichen Teil des epischen Originals zu halten. Hier würde nur — fast schmerzt es mich, das sagen zu müssen — eine brutale Amputation helfen können: statt des ganzen Schlußaktes müßte sich eine kurze Aufklärungsszene unmittel-

bar an den dritten Akt anschließen. Zu den im Orchesterklange fast untergehenden Debatten ist das durch das Vorhergegangene bereits ermüdete große Publikum nicht mehr aufgelegt. Es wäre jammerschade, wenn durch die Beibehaltung des letzten Aktes die Erhaltung des genialen Werkes gefährdet würde.

Der äußere Erfolg des nicht für die großen Massen berechneten Werkes war ein starker. Unser Publikum ist also bei dieser bedeutungsvollen Premiere nicht durchgefallen!

---

3. „Faust“.*)

Musikdrama von Heinrich Zöllner.

(1887.)

Wenn sich schon heute ein segensreicher Einfluß der Reformen Richard Wagners auf die jüngste Generation der deutschen Opernkomponisten allgemein geltend gemacht hat, so ist es besonders der auf eine edle Wahl des dramatischen Stoffes. Fast durchgängig finden wir die neueren deutschen Opernkomponisten mit der Komposition bedeutender dramatischer Stoffe, mit der musikalischen Lösung tiefgehender psychologischer Probleme beschäftigt.

Was könnte einem hochstrebenden Deutschen näher liegen als die „Faust“-Sage, mit dem großartigen Horizonte, wie er uns durch Goethe eröffnet worden ist? Wieviel ließe sich aber anderseits gegen die Benützung dieses Stoffes zur musikalischen Komposition oder gar zur Oper einwenden! Daß der alte Doktor Faust ein durchaus unmusikalischer Charakter ist, wurde zwar von vielen Seiten behauptet;

---

* Vor der ersten Aufführung des Werkes geschrieben.

dennoch ließen sich aber zahlreiche Künstler von dem hinreißenden Zauber dieser Gestalt und der ihr innewohnenden metaphysischen Sehnsucht verleiten, sie zum Mittelpunkte eines musikalischen Kunstwerkes zu machen. Man lese nur den Artikel „Faust" in dem äußerst gewissenhaft abgefaßten Opernhandbuche von Riemann und man wird staunen über die ungeheure Menge von „Faust"-Opern, „Faust"-Musiken (meist zum Goetheschen I. Teil), Ouverturen, symphonischen Stimmungsbildern, Liedern zu und aus „Faust" usw. Ja, es gibt fast keinen hervorragenden Komponisten, der nicht wenigstens einmal in irgend einer Weise sich mit der „Faust"-Idee musikalisch beschäftigt hätte. Und trotz alledem besaßen wir bisher kein auch nur einigermaßen an die Größe des Goetheschen Meisterwerkes heranreichendes musikalisch-dramatisches Kunstwerk, das diesen Stoff behandelt. Dazu kommt noch der verderbliche Einfluß, den Gounods Oper (mit dem Texte der Herren Jules Barbier und Michel Carré) auf das immerhin national gesinnte Publikum Deutschlands durch seine bestrickende Melodienfülle ausgeübt hat, welche diesem in mancher Hinsicht reizvollen Werke eine gewisse, wenn auch belanglose Popularität bei uns verschafft hat, so daß es allen deutschen Komponisten, die sich nicht allein mit der Produktion eines Opernwerkes begnügen wollen, sondern auch den begreiflichen Drang haben, ihr Werk auf den deutschen Bühnen dargestellt zu sehen, sozusagen durch die Verhältnisse benommen war, den „Faust"-Stoff als Oper zu komponieren, da ja doch stets das bereits dem Publikum zur angenehmen Gewohnheit gewordene französische Werk jedes auch noch so gehaltvolle deutsch-nationale Werk verdrängt, ja diesem sogar wohl den Zugang zur Bühne verstellt hätte. Unter solchen Umständen muß man es als eine künstlerische Tat begrüßen, wenn ein junger Tondichter, dieser undeutschen Strömung zum Trotze, sich an die schwierige Aufgabe machte, dem musikalischen Deutschland einen deut-

schen „Faust“ zu geben, eine Aufgabe, wie sie unter ähnlichen, gleich schwierigen Umständen sicherlich kein Franzose in Angriff genommen hätte! Und Heinrich Zöllner, der hochbegabte Dirigent des Kölnischen Männergesangvereines, hat — dies will ich gleich hier erwähnen — sein ideales Ziel wirklich erreicht. Den bereits errungenen Erfolg (ich meine die Annahme des Werkes an drei bedeutenden deutschen Bühnen: Köln, München, Prag), der am meisten den Komponisten selbst überrascht haben dürfte, verdankt Zöllner wohl teilweise der selbstbewußteren Stimmung der Deutschen, die seit 1870 das Vertrauen gegen sich selbst wiedergewonnen haben, zum größten Teile aber gewiß dem inneren Werte seines Werkes selbst.

Wie aber hat Zöllner seine Aufgabe gelöst? Von welchen Gesichtspunkten ist er ausgegangen?

Seine Idee gleicht dem Columbus-Ei. Er mußte sich sagen: Einer deutschen „Faust“-Oper kann nur ein deutscher Text zugrunde liegen; diesem wird man noch weit strenger gegenüberstehen als der Verballhornung der Franzosen. Wer aber wird so naiv sein, es zu wagen, einen „Faust“ für die Bühne zu dichten, nachdem wir den Goetheschen als höchstes Kleinod deutscher Poesie besitzen, selbst wenn es sich nur um einen „Faust“ zu Opernzwecken handelte! — Ähnliche Betrachtungen mögen Zöllner auf den Gedanken gebracht haben, den Goetheschen „Faust“, wie er ist, als musikalisches Drama zu komponieren. Über diesen Frevel höre ich unsere keuschen Literaturhistoriker und die auf die Oper überhaupt verächtlich herabblickenden Anhänger des gesprochenen, womöglich gar nur gelesenen Dramas schon jetzt Zeter und Mordio schreien.

Allerdings, so unbedingt dem Zöllnerschen Unternehmen beizupflichten, ist kein Leichtes. Die Sache ist zu verblüffend, als daß man sogleich Feuer und Flamme dafür sein könnte, auch wenn man Musiker und kein Literarhistoriker oder

Dramendichter von Profession ist. — Vor allem wäre da eine Erwägung wichtig: Eignet sich das Werk Goethes zur musikalischen Komposition?

Diese Frage läßt sich nicht direkt beantworten. Die Antwort liegt in der Forderung, die Richard Wagner ans musikalische Drama stellt. Findet sich — so denke ich — ein Tondichter, der sich berufen fühlt, im Geiste der Wagnerschen Reform musikalisch-dramatisch zu schaffen, und ist dieser so tief in den innersten Geist des Goetheschen Dramas eingedrungen, so daß ihn die Empfindung beseelt, er habe es selbst geschaffen, dann kann er es — bedeutende musikalische Gestaltungskraft vorausgesetzt — unternehmen, aus Goethes „Faust" nach Ausscheidung aller jener Szenen, welche zum dramatischen Fortgange nicht unbedingt nötig sind, ein musikalisches Drama im Sinne der späteren Werke Wagners zu machen, denn der Stoff bietet so viel, was zur musikalischen Behandlung überhaupt (hierher gehören alle übermenschlichen, einer höheren Ausdrucksweise bedürftigen Erscheinungen des Dramas, ferner alles Erotische und alles Liedmäßige) und gar manches, was zur symphonischen Behandlung durch Leitmotive anregt, daß ich gern alle Bedenken, die mir gegen ein solches Unternehmen aufstiegen, fallen lassen will, und das besonders in der Erwägung, daß uns dadurch weder die Lektüre noch auch die rezitierende Darstellung des Original-Meisterwerkes, selbst bei dem denkbar größten Erfolge des Zöllnerschen Werkes, benommen wird.

Heinrich Zöllner hat sich als Tondichter schon zu wiederholten Malen und mit Vorliebe gewaltigen dichterischen Vorwürfen zugewendet, was auf eine groß angelegte Natur schließen läßt, der auch das Bewältigen eines so gefährlichen Unternehmens, wie das eben besprochene, wohl zuzutrauen war.

Ich wende mich nun dem Werke Zöllners selbst zu. Es beginnt mit dem Prolog im Himmel, von dem nur einige

Verse gestrichen worden sind. Ein breites Motiv wird in dieser Szene wirkungsvoll verarbeitet. Reizvoll erscheint der Dreigesang der Erzengel Raphael, Gabriel und Michael als Gegensatz zu dem mehr rezitativisch gehaltenen Dialog zwischen Gott dem Herrn und Mephisto. Ein dämonisches, krampfhaft rhythmisiertes Motiv begleitet die Reden Mephistos, während die Worte des Herrn meist mit gehaltenen Akkorden auf der Orgel begleitet werden, was eine zwar etwas äußerliche, gewiß aber sehr wirkungsvolle Idee ist. Den Schluß der Szene bilden die Chöre der Himmlischen und der drei Erzengel auf die Worte, die Goethe dem Herrn in den Mund gelegt: „Doch ihr, die echten Göttersöhne“, denen sich der Spruch: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“, von vier unsichtbaren Solosängern vorgetragen, anschließt, was im Hörer einen mystischen Eindruck, ähnlich dem des Schlusses des ersten Aktes „Parsifal“, zurückläßt.

Nun beginnt — wie im Originaldrama — die eigentliche „Faust“-Tragödie. Der berühmte Monolog Fausts „Habe nun, ach! Philosophie“, die Erscheinung des Erdgeistes und Fausts Begrüßung des Ostermorgens mit den Engelschören bilden den ersten Akt des Zöllnerschen Werkes. Leider mußte hier nicht nur die ganze Szene mit Wagner und ein großer Teil des darauffolgenden Faust-Monologes (bis zu den Worten: „Doch warum heftet sich mein Blick auf jene Stelle“) sowie eine ganze Anzahl einzelner Verse, die dem Kenner des Goetheschen „Faust“ kaum entbehrlich dünken, gestrichen werden. Vermag man es aber nur einigermaßen, dies zu überwinden, so muß man gestehen, daß Zöllner in der Anordnung der Szenen, in der Auswahl der Verse zum Zwecke der Komposition fast durchweg sehr geschickt, taktvoll, praktisch und mit möglichster Pietät vorgegangen ist. Daß die schon bei bloß rezitierender Darstellung des Dramas sehr viel Zeit in Anspruch nehmende Dichtung für

den musikalisch-dramatischen Zweck gewaltig gekürzt werden mußte, wird jedem einleuchten, der sich überhaupt mit der Idee einer musikalischen Verwertung der Goetheschen Schöpfung befreunden kann.

Der zweite Akt zerfällt in zwei Teile: Spaziergang mit der folgenden Beschwörung Mephistos in Fausts Studierzimmer und Fausts Verschreibung an Mephisto. Da ist nun freilich viel durcheinandergeworfen und ausgesondert worden. Verhältnismäßig viel blieb vom Spaziergange, dessen lebensvolle Massenszenen, Lieder und Chöre den Musiker reizen mußten. Und diese Partie ist auch eine der gelungensten des Werkes. Nicht jeder auf Wagners System schwörende, symphonisch und orchestral gewandte junge Opernkomponist wäre imstande gewesen, hier das zu bieten, was Zöllner infolge seiner gesunden Begabung für volkstümliche naive Erfindung und mit Hilfe seines kräftigen Humors in dieser Szene geleistet hat. Wie populär und doch originell erfunden ist der Soldatenchor, das Couplet des jungen Bauern zum Tanze, das Bettlerlied; wie köstlich ist die Kritik über den „neuen Burgemeister" komponiert, und wie hübsch rundet das Ganze der zum Schlusse wiederkehrende Bauerntanz ab! Zu dem Schönsten gehört die Komposition von Fausts Betrachtung über den anbrechenden Frühling, mit einem reizenden, selig dahinfließenden einfachen Flötenmotiv; sie erinnert in der Stimmung an Pogners Anrede im ersten Akte von Wagners „Meistersingern".

Viel des Interessanten und Charakteristischen bringt der zweite Teil dieses Aktes, insbesondere der erste Monolog Fausts. Minder behagt mir der trotz des reizenden Gesamteffektes mitunter ans Gewöhnliche streifende (siehe die Harmoniefolgen auf S. 78 des Klavierauszuges, 9.—14. Takt) und viel zu lang ausgedehnte Geisterchor (Frauenchor mit Sopransolo) „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!" Daß Zöllner den Chorsatz mit außergewöhnlichem Geschicke

handhabt, zeigt freilich diese Nummer wieder ganz besonders. Sehr effektvoll ist der Schluß dieses Aktes. Besser wäre wohl nach meiner Ansicht das opernhafte Einfallen des unsichtbaren Geisterchores „Blut ist ein ganz besond'rer Saft“, als Faust den Pakt unterschreibt, weggeblieben. Daß Zöllner die Szene in Auerbachs Keller, die wohl sehr verlockend für den Komponisten gewesen wäre, und jene in der Hexenküche aus ökonomischen Gründen weggelassen hat, ist begreiflich, weil sie zum Verständnisse des Dramas nicht unbedingt nötig sind. Das einzige Unumgängliche darin, die Verjüngung Fausts durch den Zaubertrank, wie die Erprobung seiner Wirkung durch die jugendlich-leidenschaftliche Verzückung Fausts über das ihm von Mephisto vorgegaukelte herrliche Frauenbild im Zauberspiegel, verlegte Zöllner mit scharfem Blicke für das dramatisch Wirksame in den Schluß des zweiten Aktes, unmittelbar bevor Faust mit Mephisto auf seinem Mantel durch die Luft von dannen fliegt.

Bieten die eben kurz besprochenen zwei Akte auch viel Fesselndes, so läßt sich doch nicht verhehlen, daß man in ihnen (den Prolog im Himmel und den Spaziergang ausgenommen) die Bemühungen des Komponisten bemerkt, die dem musikalischen Ausdrucke so fernabliegende philosophische Charakteristik des Helden entsprechend und wirkungsvoll in das Tonelement zu übertragen. Es ist ein großes Lob, wenn man darüber sagen kann, daß Zöllner an diesem schwierigen Problem nicht gescheitert ist. Den ganzen Reichtum seines Talentes entfaltet Zöllner aber erst in der zweiten Hälfte seines Werkes, im dritten und vierten Akte. Ich stehe nicht an, zumal den dritten Akt zu dem Schönsten zu zählen, was für die Opernbühne in den letzten Jahren geschrieben wurde. Es war auch hier kein Leichtes für den Komponisten, hinter dem vielen Schönen, was uns bedeutende Tondichter in den Liebesszenen aus Goethes „Faust“ schon geboten haben, nicht zurückzustehen. Bleiben wir jedoch bei der von Zöllner eingehaltenen Szenenfolge.

Es zeigt sich uns die Straße mit der Heimkehr Gretchens aus der Kirche: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen", und „Bin weder Fräulein, weder schön". Wie einfach und ohne Affektation ist das alles in Töne gesetzt! Darauf eine köstliche Szene zwischen Mephisto und Faust, fast ganz ohne Amputation; im Orchester ein knappes, kavaliermäßiges Motiv, frisch und charakteristisch durchgeführt. Verwandlung in Gretchens Zimmer. Nach dem bekannten kurzen Selbstgespräch Gretchens, welches musikalisch einfach deklamiert ist, führt Mephisto den Faust ins leere Zimmer und überläßt nun diesen sich selbst. Es folgt ein geradezu wundervoll komponierter Monolog Fausts bei Betrachtung von Gretchens Heim, welchem ein überaus zartes, bestrickendes Motiv zugrunde liegt. Der Komponist trennt sich selbst schwer davon; dies beweist die Tatsache, daß von dem Monologe außer der Stelle vom 9. bis 22. Vers kein Wort gestrichen ist, obwohl bei den meisten Aufführungen des Goetheschen Dramas die letzten acht Zeilen (Vers 35—42) wegfallen, was umsomehr zu bedauern ist, als gerade diese zu den schönsten gehören. Mephisto reißt uns aus der süß dämmerigen Stimmung dieser herrlichen Musik, bei der man „volle Stunden säumen" möchte, und bringt das für Gretchen zum Geschenke bestimmte Schmuckkästchen. Beide ab. Nun erscheint Gretchen und singt den „König in Thule", von Zöllner volkstümlich und anspruchslos behandelt, was mich das einzig Richtige dünkt. Aus diesem Grunde ist die Ballade auch nicht durchkomponiert, sondern als Strophenlied behandelt, so daß dem stimmungsvollen Vortrage der Sängerin die Charakterisierung des dichterischen Stimmungsgehaltes allein überlassen bleibt. Um aber einer hier leicht entstehenden Monotonie einigermaßen vorzubeugen, versah Zöllner je zwei Strophen mit verschiedener Begleitungsfigur und fügte überdies die von Goethe *vor* das Lied hingesetzten Worte: „Es ist so schwül, so dumpfig hie", rezitativisch behandelt,

zwischen die zweite und dritte Strophe des Liedes ein, eine entschieden feine Intention, zugleich eine Freiheit, wie sie sich der Musiker unbedingt erlauben durfte.

Nach der nun folgenden, musikalisch reizend geschilderten, naiven Freude Gretchens an dem im Schrein entdeckten Schmucke, den sie vor dem Spiegel anlegt (nebenbei bemerkt, eine wahre Erquickung gegen die kokett behandelte gleiche Szene in Gounods „Faust"), folgt eine der köstlichsten Szenen der ganzen Oper, die zwischen Marthe, Gretchen und Mephisto (die kurze Szene zwischen Mephisto und Faust ist weggelassen); besonders die Charakteristik der Frau Marthe Schwerdtlein ist musikalisch geradezu geistreich wiedergegeben, nicht minder die des Mephisto als Kavalier, welchen in dieser Eigenschaft ein sehr humoristisch krallfüßiges Leitmotiv begleitet. Diese ganze Szene ist so reich an prächtigen Details, daß man mit ihrer Aufzählung nicht so rasch zu Ende käme; dabei ist alles aus einem Gusse, ein dramatisches Scherzo par excellence!

Die folgende kurze Szene zwischen Faust und Mephisto fällt weg, und es schließt sich die berühmte Gartenszene an, in der nur wenig (40 Verse) gestrichen ist. Diese Szene ist unzweifelhaft der Glanzpunkt des ganzen Werkes. In der Musik zu ihr offenbart sich eine echt deutsche, tief gemütvoll angelegte Natur, welche berufen war, dem großen Dichter bis in die tiefsten Falten seiner Seele zu blicken. Von allen Kompositionen dieser Gartenszene dürfte die Zöllnersche die dem Goetheschen Geiste entsprechendste, dem Dichter kongenialste sein. Eine Schönheit drängt die andere, und die ganze Szene gipfelt in den als Duett komponierten, von Goethe für den Komponisten Fürst Radziwill*) hinzugedichteten Versen:

*) Anton Heinrich Fürst Radziwill (1775—1833) hat bekanntlich eine Musik zu Goethes „Faust" komponiert.

„Sag', wer hat es uns gegeben,
Dieses Leben?
Niemals wird es uns genommen,
Dies Willkommen!",

mit welchen die Originalverse: „Ihr (sein) Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende! kein Ende!" musikalisch verschmolzen werden, wodurch eine großartige Steigerung erzielt wird. Doch nicht damit endet der Komponist, dem es nicht um einen Schlußeffekt für die große Menge, sondern um einen dem Geiste der Dichtung entsprechenden Abschluß zu tun war. Dieser Abschluß ist ein tief rührender, und scheint mir der genialste und edelste Moment im ganzen Werke zu sein: Mephisto ruft zum Scheiden. Man geht. Gretchen bleibt allein und singt in den einfachsten Tönen, von ebenso einfachen Harmonien synkopisch begleitet, ihre unschuldvollen Schlußworte. Nach dem letzten Satze: „Bin doch ein arm' unwissend Kind, begreife nicht, was er an mir find't", fällt der Vorhang unter einem sechstaktigen, poesievollen Nachspiele. So und nicht anders mußte ein deutsches Gretchen, Goethes Gretchen, musikalisch gedichtet werden.

Die nächsten im Drama folgenden Szenen: Faust allein und Faust mit Mephisto (Wald und Höhle), Gretchen allein („Meine Ruh' ist hin"), Gretchen und Faust, zuletzt auch Mephisto im Garten, Gretchen und Lieschen am Brunnen, überspringt der Komponist ganz. Der vierte und letzte Akt beginnt mit einer düsteren, dumpf schmerzlichen Einleitung, welcher Gretchens Gebet vor der mater dolorosa: „Ach neige, du Schmerzensreiche", folgt. Dieses ist völlig als freie dramatische Szene, rein deklamatorisch, komponiert, sehr warm im Ausdrucke, doch melodisch nicht sonderlich prägnant. Daran schließt sich das Auftreten Mephistos mit Faust und Mephistos Ständchen, dessen Ton ausgezeichnet getroffen ist. Nun erst tritt Valentin hervor, dessen früherer Monolog fehlt. Sofort entwickelt sich der Kampf, dem Valentins

Sterbeszene folgt, von der nur zehn Zeilen gestrichen sind; sie ist ebenfalls rein deklamatorisch gehalten und mit einschneidenden Akzenten ausgestattet, dürfte aber mehr durch die Situation wirken als durch die Musik, welche mir hier etwas stiefmütterlich behandelt scheint. Die Szene Gretchens mit dem bösen Geist, deren Weglassung ich im hohen Grade, sowohl aus dramatischen wie rein musikalischen Gründen bedauere, wie die ganze Walpurgisnacht und die auf diese folgende, dichterisch großartige Szene zwischen Mephisto und Faust übergehend, nimmt Zöllner den musikalisch-dramatischen Faden erst mit der Kerkerszene wieder auf. Bis auf ein paar Zeilen ist diese sehr umfangreiche Szene ganz komponiert, und zwar mit einer überwältigenden dramatischen Leidenschaft, die jeden empfänglichen Hörer im Vereine mit der großartigen Situation bis ins Innerste erschüttern muß. Äußerst wirkungsvoll, wenn auch etwas opernhaft, ist der zum Schlusse angebrachte Chor der Engel und der drei Erzengel, der im Verein mit den Stimmen Gretchens, Fausts und Mephistos ein packendes Finale bildet.

Die Worte zum Engelschor sind dem zweiten Teile des Goetheschen „Faust" entnommen; sie ertönen auf das breite Motiv, das die musikalische Grundlage des Prologes im Himmel bildet. Nach meiner Ansicht hätte dieses Schlußensemble im Hinblicke auf die Goethesche Originalfassung umsomehr unterbleiben müssen, als durch dasselbe die ganze „Faust"-Tragödie mit dem Ende des ersten Teiles als abgeschlossen betrachtet wird, was die Wahl des Motives, das schon die Einleitung der Tragödie (Prolog im Himmel) beherrscht, zur Genüge dartut. Wie ich aber aus sicherer Quelle weiß, hat Zöllner die Absicht, es nicht bei dem ersten Teile von Goethes „Faust" bewenden zu lassen, sondern auch den zweiten Teil zu einem musikalischen Drama zu gestalten.*)

*) Diese Absicht hat der Tondichter bis heute (1904) nicht verwirklicht.

Es hätte also meiner Ansicht nach erst der zweite Teil mit einer ähnlichen musikalischen Apotheose abgeschlossen werden dürfen.

Über Zöllners bedeutendes Werk läßt sich im allgemeinen sagen, daß es wohl nach Wagnerschen Grundsätzen gearbeitet ist, sich aber durchaus nicht in Wagnerscher Manier oder in harmonischen und melodischen Wendungen dieses Meisters bewegt, sondern den Charakter völliger Selbständigkeit deutlich zur Schau trägt. Ich halte dieses Moment für das gewichtigste von allen. Denn was kann uns ein technisch meisterlich gearbeitetes, auf richtige musikalisch-dramatische Prinzipien basiertes Werk frommen, wenn es uns nichts Eigenartiges zu sagen vermag und keine persönliche Physiognomie aufweist? Leider ist an dem, bei C. F. W. Siegel in Leipzig erschienenen Klavierauszuge, der mir einzig vorliegt, trotz mancher Andeutungen über die Instrumentation, kein Schluß auf die Zöllnersche Orchesterbehandlung zu ziehen. Hoffentlich wird sich in nicht allzu langer Zeit Gelegenheit bieten, auch die Partitur dieses hochinteressanten Werkes einem eingehenden Studium unterziehen zu können. Und mit diesem Wunsche schließe ich die Besprechung eines Werkes, das ich wegen des ihm innewohnenden bedeutenden Talentes allen Musikfreunden zum Privatstudium, allen größeren Bühnen zur Aufführung warm empfehle.

4. „Die versunkene Glocke".

Musikdrama in 5 Aufzügen nach Gerhart Hauptmanns Märchendichtung, von Heinrich Zöllner.

(Erste Aufführung in Graz, 1901.)

I.

Heinrich Zöllner, der Komponist vieler Chorwerke, Lieder und Opern, zu welchen er teilweise selbst den Text verfaßt hat, machte schon vor drei Lustren ein gewisses Aufsehen, als er es unternommen hatte, Goethes „Faust", wie er war, in Musik zu setzen und als Musikdrama auf die Bühne zu stellen. Er mag sich damals gesagt haben, es sei pietätvoller, den „Urtext" als Grundlage seines Opernwerkes zu benützen, als sich an die Abfassung eines selbständigen Librettos „nach Goethe" zu wagen. Und er hatte darin recht. Die keuschen Hüter des literarischen Geschmackes, Literarhistoriker und Katheder-helden, sahen in diesem kühnen Vorgehen eine Sünde wider den Heiligen Geist und hackten von allen Seiten auf den armen Zöllner los, der sich keiner Übeltat bewußt war, da er die Überzeugung hatte, aus rein idealen Motiven gehandelt zu haben. Der „Faust" ging mit tiefgreifendem, aber leider nicht lange anhaltendem Erfolge über die Bühnen von Köln, München, Prag und Hamburg. Ihm folgten zwei Sedan-Opern: „Der Überfall" und „Vor Sedan" (Leipzig, Berlin, München) und die komische Oper „Das hölzerne Schwert".

Da las man eines Tages in den Blättern, der Leipziger Universitäts-Musikdirektor Zöllner, der früher als Dirigent des Kölner Männergesangvereins und des New-Yorker Liederkranzes sich betätigt hatte, habe neuerdings ein Opernwerk veröffentlicht, zu dessen textlicher Grundlage er wieder eine berühmte dramatische Dichtung gewählt habe, diesmal eine moderne: Gerhart Hauptmanns Märchendichtung

„Die versunkene Glocke". In diesem Falle sah für viele die Sache annehmbarer aus. Erstens lebte der Dichter, er hatte also noch nicht die Unantastbarkeit eines von den geeichten Literarhistorikern zum „Unsterblichen" Ernannten erlangt; zweitens konnte der Komponist nicht ohne ausdrückliche Genehmigung des Dichters ans Werk gegangen sein; es bestand also ein authentisches Einverständnis; drittens war es ein Märchenstoff und noch dazu ein deutscher. Im letzten Punkte hatte man zweifellos recht, denn Märchen sind für musikalische Behandlung nicht nur geeignet, sondern sie fordern dazu geradeswegs heraus. Ich meinesteils halte die von Zöllner getroffene Wahl für eine äußerst glückliche in idealer und praktischer Hinsicht, ja, ich behaupte sogar, Hauptmann selbst hätte den Stoff als musikalisches Drama ausgeführt, wenn ihm die Organe dazu von der Natur gegeben worden wären. Unbewußt hat er aber als Wortdichter eine Schöpfung hervorgebracht, in der die Musik latent ist; sie brauchte nur von einem fein empfindenden Tondichter herausgelöst und künstlerisch gestaltet zu werden.

Die Partitur Zöllners enthält ein Widmungsgedicht des Komponisten an den Dichter, das hierher zu setzen ich mir nicht versagen kann. Es lautet:

Durch jede große Dichtung rauschet
Ein fern-geheimnisvolles Singen;
Nur dem, der mit dem Herzen lauschet,
Wird offenbar dies inn're Klingen.
Die Töne, welche leis' durchziehen
Dein Märchen, schrieb ich treulich nieder
Und geb', umrankt von Melodien,
Dir, Dichter, Deine Schöpfung wieder.

Nicht jede große Dichtung — wie Zöllner sagt — scheint mir Musik zu enthalten; so ganz unrecht hatte man also wohl nicht, wenn man im ersten Teile des Goetheschen

„Faust",*) den allein Zöllner komponierte, nicht eine so drängende Notwendigkeit zur musikalischen Darstellung erblicken wollte, wie sie im zweiten Teile des „Faust" vorhanden ist, den Zöllner als Ergänzung seines musikalischen „Faust"-Dramas folgen zu lassen versprochen, aber leider nur versprochen hatte. Hauptmanns „Versunkene Glocke" schließt in dieser Hinsicht jeden Zweifel aus; ich halte sie für die musikalischeste dramatische Dichtung seit Wagner, denn sie ist, um mit dem Großen von Bayreuth zu sprechen, „aus dem Geiste der Musik geboren". Das geheimnisvolle Walten der Naturkräfte, das schon manchem unserer Tonmeister herrliche Klänge abgelockt (man denke nur an Haydns „Jahreszeiten" und „Schöpfung", an Beethovens Pastoralsymphonie, an Wagners „Waldweben"!) ist hier *personifiziert*, und zwar in wunderbaren dichterischen Gestalten. Was im zweiten Teile des Goetheschen „Faust" in einzelnen Szenen zutage tritt, hier durchzieht es das Ganze. Nicht nur „die Sonne tönt" hier „in alter Weise" („Sonnenglockenklang!"), sondern alles klingt; die hehre Mutter Natur singt uns ein wohlbekanntes und doch so neues, seltsam anmutendes Lied. Längst vergessene Kindheitsträume erwachen in unserem Herzen und nehmen unsere Sinne gar wundersam gefangen. Das ist Musik! Es bedurfte nur des tönekundigen Zauberprinzen, um das in den Rosenhecken dieser herrlichen Dichtung schlummernde Dornröschen wachzuküssen. Aber auch das *Übersinnliche* in der „Versunkenen Glocke" sehnt die Musik herbei, ebenso wie dies im zweiten Teile des „Faust" der Fall ist. Dazu kommt noch, daß das symbolische Hauptmotiv selbst, die *Glocke*, ein *musikalisches* Wesen ist; wir sehen sie nie mit den leiblichen Augen, wir vernehmen nur ihren Klang mit dem geistigen Ohre, einmal hell, freudig und klar, einmal dumpf und schwer, dann wieder ernst und

*) ich meine natürlich das Drama in seiner Totalität.

feierlich und endlich bang erzitternd. Daß sie im vierten Akte wirklich unserem Ohre erklingt, ist im Wesen kein anderes Darstellungsmittel des Dramatikers, als es die leibliche Erscheinung Banquos in Shakespeares „Macbeth" für unser Auge ist. Dort wähnt Macbeth zu schauen, hier Heinrich zu hören. — Und das alles ist Musik und abermals Musik. Wie hat nun Zöllner die übernommene, ebenso dankbare als schwierige Aufgabe gelöst?

Zu deren Bewältigung befähigte ihn vor allem seine durch und durch deutsche Natur, in der sich die siegfriedfreudige Lust zu großen und kühnen Taten (Zöllner hat sich fast immer nur an mächtige und erhabene Stoffe gewagt) mit ausgeprägtem Sinne für das Romantische und Kindliche des Märchens zu schönem Vereine gefunden hat, ferner sein bedeutendes und gediegenes musikalisches Können, das ihn auch technisch den größten Anforderungen gewachsen macht. Man kann ihn zwar nicht gerade einen großen oder reichen Erfinder nennen, so edel, liebenswürdig und natürlich seine Melodien auch sind; ebensowenig eine ganz auf sich selbst gestellte, durch weithin erkennbare Eigenart die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehende Persönlichkeit, darf ihm aber eine gewisse Ursprünglichkeit nicht absprechen, die sich jedem offenbaren wird, der sich ernst und eingehend mit der Gesamtheit seiner Werke beschäftigt, welche die Überzeugung hervorruft, daß seine künstlerische Art mit dem jetzt leider so allgemeinen Eklektizismus nichts zu schaffen hat. Das sind heute immerhin Qualitäten eines Künstlers, die ein gründliches Betrachten seiner Arbeiten rechtfertigen.

In seinem neuesten musikalisch-dramatischen Werke zeigt sich der im besten Mannesalter stehende Komponist überdies auf der Höhe seines Schaffens, als vollkommen reifer, abgeklärter und zielbewußter Meister.

Zöllner arbeitet mehr ins Große. Eine im eigentlichen Sinne des Wortes symphonische sowie eine allzu sub-

tile Detailarbeit vermeidet er in richtiger Erkenntnis der theatralischen Forderungen, obwohl er sie vermöge seines tüchtigen Könnens leicht zu bieten imstande wäre. Fürs Theater taugt musikalische Filigran-Mache ebensowenig, wie etwa die Anwendung der malerischen Manier von Blaas auf Theaterdekorationen. In gleicher Weise behandelt er auch die musikalische Deklamation des Textes, die immer geistvoll und rhythmisch sinngemäß ist, ohne deshalb stets gänzlich einwandfrei zu sein.

Die Klarheit seiner Absichten fördert er durch die logische Art seiner Notierung, nach der jedes Zeitmaß aus dem vorhergehenden ganz natürlich herauswächst. Diese Kunst verstehen leider viele Opernkomponisten nicht, wodurch sie oft Mißverständnissen von seiten der Dirigenten ausgesetzt sind.

Angenehm berührt auch die ausgezeichnete, naturgemäße und daher wohlklingende Behandlung der Singstimmen. Daß die Partie des Pfarrers auffallenderweise in anhaltend hoher Lage geschrieben ist, beirrt mich in diesem Urteile nicht, da hier die Absicht, die unerschütterliche Glaubensstärke durch emphatisches Hinaufschrauben der Stimme zu charakterisieren, auf der Hand liegt.

Zöllners Stärke ist ersichtlich das Volkstümliche im besten Sinne des Wortes und das märchenhaft Romantische. Dem entspricht nicht nur seine leicht faßliche und doch stets vornehme Melodik, sondern auch seine ungequälte Harmonik, der zwar jeder moderne Modulationsausdruck zur Verfügung steht, die jedoch alle Geschmacklosigkeiten sorgsam vermeidet.

Der Gesamtcharakter der Musik, welcher sich dem des Hauptmannschen Dramas in ausgezeichneter Weise anpaßt, ist nicht wagnerisch im herkömmlichen Sinne dieser Bezeichnung, wohl aber in deren höherem. Der Komponist arbeitet mit Leitmotiven allerdings sparsam, aber um so wirkungsvoller. So mutet das an- und abschwellende synkopierte

Terzenmotiv, das zu Beginn der fünften Szene des ersten Aktes zum erstenmal erklingt, wie das qualvolle Ragen eines tiefen inneren Leidens an und das glanzvolle (auch im $^3/_2$-Takte auftretende) Motiv wie der mächtige Aufschwung des Kunsttriebes in Heinrichs Brust. (Man beachte die Stelle: „Wenn ich die Hand wie eine Muschel lege ans Ohr und lausche!")*)

Ob ich so die genannten Motive richtig empfunden, weiß ich nicht. Mir sagen sie aber gerade das und nichts anderes, in was immer für ein Verhältnis zum Drama sie auch treten.

Nur ganz wenige Stellen sind in dem Werke enthalten, die an Richard Wagner mahnen, dafür aber so stark, daß ich geneigt bin, sie für absichtliche Zitate aus des Meisters Werken zu halten. Es wäre interessant, aus Zöllners Munde zu erfahren, ob dem wirklich so ist. Eine davon tritt dreimal in völlig gleicher Fassung, ja sogar jedesmal in derselben Tonart auf, und zwar zum erstenmal bei der dichterisch berühmten Zwiesprache über die Träne,**) dann erst wieder im Vorspiele zum letzten Akte***) und endlich in der fünften Szene dieses Aktes bei den Worten Rautendeleins: „Läuten sie Qual? Beides zumal, dünkt mich, soll es bedeuten. Hinab! Hinab! . . . ."†) Die Phrase deckt sich fast mit dem im Vorspiele zum „Tristan" zum erstenmal auftauchenden Motive, welches die Liebesnot ausdrückt; bei Zöllner fällt ihr eine sehr ähnliche Aufgabe zu. Auch das „Tagesmotiv" aus dem „Tristan" erscheint wiederholt in der vierten Szene des dritten Aktes††) als Teil einer Phrase (aus welchem Grunde?) und wie ein schalkhaftes Erinnern an das traute Waldvöglein aus dem „Siegfried": eine rhyth-

*) Klavierauszug (Leipzig, Breitkopf & Härtel), Seite 142.
) Seite 75, Takt 5—7. *) Seite 212, Takt 1—4.
†) Seite 241, Takt 12—15, ††) Seite 156, Takt 6—7.

misch ähnlich bewegte Phrase in der ersten Szene des ersten und der fünften Szene des zweiten Aktes*) zu den Worten Rautendeleins: „Ob ich ein Waldvöglein bin". Diese Bemerkungen sind höchst harmlos gemeint und verwahren sich ausdrücklich dagegen, mit billiger Reminiszenzenjägerei etwas zu tun haben zu wollen; es ist vielmehr ihr Zweck, zu beweisen, daß Wagner-Nachempfindungen im Gegensatze zu anderen neuen Opernwerken in dem vorliegenden musikalischen Drama nur in ganz verschwindend kleiner Dosis auffindbar sind.

Die dichterische Stimmung ist vom Komponisten meistens in kongenialer Weise musikalisch ausgedrückt worden; ab und zu erschöpft sie nicht ganz den Stimmungsgehalt der poetischen Vorlage, oft aber auch hebt sie diesen in eine ungeahnt hohe Sphäre, so daß das vom Dichter Gewollte durch die Macht und Größe des tonlichen Ausdruckes erst ganz zum Bewußtsein des Hörers gelangt. So kann man von Zöllners Musik im letzten Akte der „Versunkenen Glocke" kühn behaupten, daß sie dessen Mystik in reine Empfindung auflöst und dadurch sozusagen auf dem Wege durch das Herz erklärt, was dem Verstande allein zu begreifen verwehrt ist, wodurch sie essentielle Bedeutung gewinnt. Das gilt besonders vom Schlußensemble („Sonnenglockenklang!"), welches durch das hier mächtig triumphierende Thema des Kunsttriebes, von dem ich oben schon sprach, gekrönt wird. Ein geradezu erhabenes Empfinden offenbart sich da in herrlichster Weise.

Wie glücklich aber Zöllner auch über sogenannte unmusikalische Strecken der Dichtung, die nun einmal aus dramatischen Gründen unentbehrlich waren, hinwegkommt, dafür sprechen manche Partien seines Werkes, so z. B. die achte Szene des ersten Aktes (Pfarrer, Schulmeister, Barbier), die freilich — wie

*) Seite 5, 20. Takt und Seite 112, 15. Takt.

manches Ähnliche — vom Komponisten mit Recht stark gekürzt wurde. Man nenne das nicht Pietätlosigkeit gegen den Dichter, sondern bedenke, daß ohne dieses radikale Vorgehen die Vertonung des Hauptmannschen Stückes, wie es vorliegt, einfach ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre. Mit nur einiger vorurteilsloser Einsicht in die Sachlage muß man zugeben, daß die Zusammenziehungen, Auslassungen, Umstellungen und minimalen Änderungen durchaus von tiefer Auffassung des Geistes der Dichtung und von großem Verständnisse für die praktischen Bedürfnisse der Opernbühne Zeugnis ablegen. Daß Zöllner stets das Richtige getroffen, beweist nicht nur die bei der Aufführung sich einstellende große Wirkung auf das Publikum, sondern noch mehr die unbedingte Zustimmung des Dichters selbst, der das Werk des hochbegabten Komponisten freudig begrüßte.

Eine einschneidende äußere Veränderung bedeutet die Übertragung der — übrigens sehr stark reduzierten — Rolle der alten Wittichen aus der schlesischen Mundart ins Hochdeutsche. Diese ist aber so geschickt bewerkstelligt, daß die Originalfärbung kaum etwas von ihrem Charakter eingebüßt hat.

Erwähnt muß noch werden, daß Zöllner den gordischen Knoten der so verschieden gedeuteten drei Becher, welche die alte Wittichen Heinrich kredenzt, kurz entschlossen durchhaut, indem er — hauptsächlich auch aus Kürzungsrücksichten — für drei einfach *einen* Becher setzt, wodurch die folgende lange und dunkle Rede der Alten überflüssig wird. Statt „drei Gläser stell ich auf a Tisch . . .“ heißt es bei Zöllner: „den Becher stell' ich auf den Tisch, sie selber reicht ihn dir, den letzten Trunk“. Ich glaube, auch die Pietätvollsten werden dem Musiker diese einzige eigenmächtige größere Veränderung bei gründlicher Überlegung nicht allzu übel nehmen können.

Im übrigen war Zöllner in seinen Veränderungen nicht

nur bescheiden und taktvoll, sondern auch sehr glücklich. Einige davon habe ich bereits erwähnt. Andere sind noch: die Übertragung der Worte Rautendeleins im vierten Akte „durchs Gebirge flog ich" auf mehrere Frauenstimmen, die sie auf eine homophone Melodie hinter der Szene singen, ferner die Änderung des Versmaßes der bald darauf folgenden Stelle Rautendeleins „Wink mit dem Auge" und deren Ausgestaltung zu einem unsichtbaren Chor-Ensemble mit Frauensolis sowie die Einschiebung von Ausrufen einer aus der Tiefe hinanstrebenden Volksmenge. Bei Hauptmann ist nur „Geschrei und Gejohle vieler Stimmen in der Tiefe" vorgeschrieben. Zöllner läßt sie empört schreien: „Wir holen, fassen dich! Ehebrecher! Kirchenschänder, Mörder! Jetzt ereilet dich die Rache!" Auch diese Zutat ist völlig berechtigt.

Außerdem hat Zöllner im vierten Akte vor der eben erwähnten Stelle ein sich sehr stilvoll dem Rahmen des Naturdramas anpassendes Ballett eingefügt, bestehend aus einem Elfen- und Berggeistertanz, einem kleinen Marsch der Zwerge und Wichtelmännchen, dem wiegenden Tanz einer Elfe und einem solchen der Nymphen und flötenblasenden Faune. Nicht minder originell ist das zappelige Auftreten der Holzmännchen und Holzweibchen im ersten Akte musikalisch geschildert,*) wozu die alte Wittichen ihre unheimlich komischen Lock- und Scheltworte singt („Hulle, hulle, hulle, Holzmännle!"), eine Musik, die im vierten Akt in der Zwergenszene wiederkehrt. Auch der Ringeltanz der Elfen im ersten Akt ist ein reizendes Stück, gehoben durch den schönen Zusammenklang der drei Elfenstimmen mit der Rautendeleins, die schließlich den Reigen mittanzt. Alles Tanz- und Liedmäßige ist dem Komponisten überhaupt ganz besonders gelungen.

*) Klavierauszug, Seite 41—45.

Um schließlich noch auf Einzelheiten einzugehen, so sei des köstlichen Dialogs zwischen Rautendelein und Nickelmann im ersten Akte (mit der geschickt herbeigeführten Steigerung) gedacht und des schönen Zwiegespräches zwischen Rautendelein und Heinrich mit der herrlichen Stelle: „Es ist hier schön" bis zum Höhepunkte: „Du bist das Märchen! Märchen, küsse mich!"

Überhaupt verstand es Zöllner, der doch nicht eigens zum Zwecke der Komposition abgefaßten Dichtung überall musikalische Steigerungen, ja wirkungs- und sinnvolle Ensembles abzugewinnen, ohne ihr je Gewalt anzutun.

Nicht ganz zur Höhe der Dichtung hat sich meines Erachtens der Komponist in der Behandlung des unvergleichlichen, bereits früher von mir berührten Gespräches über die Träne aufzuschwingen vermocht. Es ist, als versagte ihm hier der letzte und höchste Ausdruck der unendlich tiefen Empfindung, die in diesen einzig schönen und rührenden Worten liegt. Oder wollte er hier Rautendelein als vom Menschengefühle kaum berührte Nixe charakterisieren? Ich glaube doch: nein!

Wie Zöllner seine Wirkungen vorzubereiten und weise damit zu sparen versteht, zeigt der zweite Akt. Dieser ist von der fünften Szene ab ganz prächtig gelungen, nimmt aber besonders von der sechsten Szene ab einen Aufschwung, wie er nur höchster Begeisterung möglich ist. Hier ist alles Eingebung im wahrsten Sinne des Wortes. Dasselbe gilt vom dritten Akt. Er enthält vor allem eine mächtig wirkende Szene: die zwischen Heinrich und dem ihm ins Gewissen sprechenden Pfarrer.*) Diese wohl den dichterischen

*) Ich finde, daß Hauptmann trotz seiner abgeschlossenen Individualität in dieser Szene (und ganz besonders in der großen Rede Heinrichs) durch Rich. Wagnersche Ideen, und zwar aus „Parsifal", ebenso stark angeregt wurde, wie er im allgemeinen und in manchen Einzelheiten der „Versunkenen Glocke" vielfach durch Goethe sich beeinflußt zeigt.

Höhepunkt bildende Szene, die Zöllner begreiflicherweise sehr zusammengezogen hat (ist sie doch eine der längsten des Dramas), begeisterte den Komponisten zu einer groß empfundenen Musik, die bei entsprechender Ausführung eines tiefgehenden Eindruckes sicher ist, zumal von den Worten an „Wollt ihr das Glück beglückt" bis zum grandiosen Abschlusse des Aktes, dessen Wirkung Zöllner dadurch noch zu steigern weiß, daß er unmittelbar auf die furchtbaren letzten Worte des Pfarrers „Sie klingt euch wieder, Meister! Denkt an mich!" wie einen Widerhall in Heinrichs aufgewühlter Seele von einem unsichtbaren Männerchore auf einen Ton die Worte dröhnend singen läßt: „Sie klingt dir wieder, Meister, denk' daran!" Etwas Ähnliches hat Zöllner schon in seinem „Faust," gemacht, indem er die Worte „Blut ist ein ganz besond'rer Saft" von einem unsichtbaren Geisterchore wiederholen ließ, was aber dort im Gegensatze zum vorliegenden Falle einen recht äußerlichen Eindruck hervorruft.

Der vierte Akt scheint mir der musikalischen Behandlung den größten Widerstand entgegenzusetzen, natürlich mit Ausnahme des Schlusses, der sowohl im Original wie in der Oper die unfehlbare Wirkung in sich trägt. Zöllner hat aber diesen Widerstand mit kraftvollem Geiste gebrochen. Schon die musikalische Einleitung ist sehr bedeutsam, ebenso die ganze Rede Nickelmanns, wobei sich jene schleichende Phrase in den Bässen regt, die zweifellos die furchtbar wühlende Stimme des Gewissens bedeutet*) und deren grausiger Charakter in der Kindervision**) bis zur höchsten Nervenaufregung gesteigert wird. Herrlich ist der Kuß mit der ihm folgenden Versunkenheit und die erhabene kontemplative Stimmung bei der gemeinsamen Betrachtung der Gebirgswunderwelt musikalisch wiedergegeben,***) eine Stimmung, die

*) Klavierauszug, Seite 167, 11. Takt. **) Seite 202, 6. Takt ff. ***) Seite 195–197.

ganz am Ende des Werkes wiederkehrt. Die schon erwähnte Schlußszene des vierten Aktes erreicht nach dem Verschwinden der beiden Kinder eine ganz unbeschreibliche Wirkung. Ich glaube kaum, daß es einen einzigen im Theater geben kann, den beim Anhören dieser Klänge nicht ein kalter Schauer überläuft. Die in grausiger Ekstase von Heinrich ausgestoßenen Worte: „Die Glocke . . . Glocke . . . die alte, die begrab'ne klingt, sie klingt! . . .", die dazwischen gestreuten Zurufe Rautendeleins: „komm' zu dir, Heinrich! . . .", das mit aller Kraft in den Streichinstrumenten erklingende monotone e, das gewaltige Dröhnen des Glockentones „aus der Tiefe" und die furchtbar im (unsichtbaren) Chor erklingenden früheren Worte Nickelmanns: „Bim, baum, bim, baum, helfe dir Gott aus deinem Traum! . . ." vereinigen sich zu einer niederwerfenden Gesamtwirkung.

Über die eigenartige, in Wehmut getauchte Stimmung des wundervollen Schlußaktes äußerte ich mich schon. Nach einem schönen Vorspiele, „Rautendeleins Leid" schildernd, hebt sich der Vorhang vor der Bergwiese. Wir hören das Seufzen der Windsbraut, von Frauen- und Männerstimmen hinter der Szene gesungen, ähnlich wie im letzten Akt von Verdis „Rigoletto", wo es allerdings nur als Effektmittel angewendet erscheint, während es hier tiefere Bedeutung gewinnt durch die darin angedeutete Personifikation der Naturkräfte (Elemente). Drei Elfen klagen über Balders Tod. Ein wundervoller poetischer Zug ist es, den hier der Musiker dem Dichter leiht, daß das Windesseufzen gerade nach den Elfenworten: „— und weinte", „und bange ward mir sehr", „Balder sei gestorben" und „Fluch fällt ins Land, gleich wie der Rauch von Balders Leichenbrand" einsetzt. Damit dieses Klagen der Natur um Balder noch eindringlicher wirkt, übernehmen die drei Elfen die Harmonie des Windes bei den gesungenen Worten: „Balder ist tot!" Es ist dies in ihrer Eigenart und Einfachheit eine geradezu geniale Szene.

Rautendeleins folgender Monolog ist von köstlicher Stimmung. Das Lied: „Es fielen drei Äpfel" trifft den Volksliedton ganz ausgezeichnet. Ebenso herrlich ist Rautendeleins Gesang „In tiefer Nacht" (fünfte Szene) sowie das unmittelbar darauf Folgende; geistreich und von tief innerlicher Wirkung die Wiederkehr des Gewissens-Motivs.*) Über das wundervolle mystische Ausklingen des Werkes sprach ich bereits oben.

Bleibt noch zu sagen, daß Zöllners Orchester blühend und reich klingt.

Das edle Werk machte denn auch auf das Publikum tiefen Eindruck.

---

5. „Der Überfall".

Oper in zwei Akten mit Benützung von Ernst von Wildenbruchs Novelle „Die Danaide". Text und Musik von Heinrich Zöllner.

(Erste Aufführung in Graz, 1903).

Mit Recht gibt Heinrich Zöllner in einem dem Klavierauszuge seiner Oper „Der Überfall" beigegebenen Vorworte seiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß vor ihm noch kein Deutscher sich bereit gefunden hatte, die große Zeit 1870 bis 1871 musikalisch-dramatisch zu verwerten. „Noch schlägt ein jedes deutsche Herz höher, wenn es der großartigen Siege gedenkt, noch erbebt ein jedes deutsche Herz, wenn es der furchtbaren Opfer gedenkt, durch welche jene Siege ermöglicht wurden", sagt Zöllner.

---

*) Klavierauszug, Seite 242, Takt 13 ff.

Ich meine, der Grund zu diesem passiven Verhalten wird wohl hauptsächlich in dem Umstande zu suchen sein, daß die meisten Komponisten sich scheuen, ganz moderne Stoffe musikalisch zu behandeln. Das alte Vorurteil, daß nur das Romantische sich für die Oper eigne, werden wir so leicht nicht los. In den letzten Jahren hat sich das allerdings ein wenig geändert. Man hat sich nicht nur nicht vor einem realistischen Milieu gefürchtet, in dem sich eine der Musik zugängliche ideale oder wenigstens eine mit starken Gefühlen durchsetzte Handlung abspielt, sondern hat auch schon teilweise sogar auf eine solche zu verzichten gesucht, wie einige Beispiele aus allerjüngster Zeit lehren. Und gar die Franzosen sind uns mit diesem Bestreben vorausgeeilt, und — wie es den Anschein hat — nicht ohne Glück. Charpentiers „Luise", ein Werk, das ich unlängst im Opernhause zu Frankfurt a. M. kennen zu lernen Gelegenheit hatte, schlägt wohl in diesem Genre vorläufig den Weltrekord.

Ein anderer Grund liegt darin, daß ein so kolossaler Stoff, wie ihn der deutsch-französische Krieg umfaßt, der Konzentration auf einen Theaterabend die größten Hindernisse entgegensetzt, ganz abgesehen von den hier unentbehrlich scheinenden Massenszenen, von welchen man schon durch Grabbes ebenso genialen als ungeheuerlichen „Napoleon" abgeschreckt worden ist.

Auch waren vielleicht die deutschen Herzen noch allzusehr unter dem unmittelbaren Banne der ihr Innerstes aufwühlenden Ereignisse, um dieser s o Herr werden zu können, wie es deren künstlerische Gestaltung unbedingt erfordert hätte.

Aber auch da war es ein Franzose, der uns Deutschen voranging. Der begabte Pariser Komponist Alfred Bruneau, ein intimer Freund Zolas, behandelte eine Episode aus dem 1870er Kriege mit großem Erfolge in seiner Oper „L'attaque du moulin", zu der ihm (sowie zu seinen anderen

Opern „le rêve" und „Messidor"*) Zola selbst das Buch geschrieben hatte.

Auch Zöllner fiel es natürlich nicht bei, an die Bewältigung des Ganzen zu denken. Angeregt durch die Lektüre der herrlichen, von dramatischem Leben erfüllten Novelle Wildenbruchs, „Die Danaide" sowie einer Episode aus Zolas den deutsch-französischen Krieg behandelnden Roman „la débâcle" schuf er in rascher Folge zwei Werke unter dem zusammenfassenden Titel „Im Jahre 1870". Das eine der beiden ist die bereits an einigen namhaften deutschen Theatern aufgeführte einaktige Oper „Vor Sedan", die andere die auch schon mehrfach mit Erfolg gegebene und nun auch zum erstenmal über die Bühne unseres Stadttheaters gegangene Oper „Der Überfall".

Zöllner hat sich sehr treu an die novellistische Vorlage Wildenbruchs gehalten. Er brauchte nur wenig und meist Nebensächliches zu ändern, um die Übertragung der spannenden und aufregenden — nebenbei bemerkt: wahren — Begebenheit aus den stummen Blättern des Novellenbuches auf die Bretter, welche die Welt bedeuten, zu ermöglichen.

Im Dezember 1870, in einem Dorfe der Picardie, im Hause der jungen Witwe Reine Gouyou, versammelt sich eine wilde Horde von Männern (Franctireurs). Der alte Waldhüter Rascal hetzt sie mit teuflischer Verschlagenheit und wildem Hasse an, eine dem Dorfe für die kommende Nacht zur Einquartierung signalisierte Schwadron deutscher Ulanen meuchlings zu morden, und zwar mit Hilfe der Frauen, welche die Erzfeinde mit Wein trunken machen und ihnen dann mit Zärtlichkeiten den Kopf verdrehen sollen. Um die Anwesenheit der Frauen unauffällig zu machen, wird Reine Gouyou zum Scheine mit dem häßlichen Kaffee-

*) Kürzlich erst (Januar 1903) erlebte „Messidor" im Münchener Hoftheater seine erste Aufführung auf deutschem Boden.

wirte Rodolphe verlobt, so daß sich gleichsam von selbst die Veranlassung zu einem Tanz- und Trinkgelage bietet. Nach einigem Zögern geht Reine, um sich als gute Patriotin zu zeigen, auf die Sache ein. Schon bereut sie es, sich der rohen, blutgierigen Horde, von der sie sich gehaßt fühlt, willfährig gezeigt zu haben; doch jetzt gibt es kein Zurück mehr, wenn sie nicht als Verräterin gelten will, und da ziehen auch schon die Ulanen ein. Unter ihnen befindet sich der liebenswürdige und treuherzige Wilhelm. Er ist Reine Gouyou ins Quartier zugeteilt. Sie weist ihm seine Kammer an und trägt ihm freundlich ein Mahl und Wein auf. Schon im ersten Augenblicke hat er ihr innige Sympathie eingeflößt, die durch das tiefe Mitleid, das sie für ihn bei dem Gedanken empfindet, daß er in wenigen Stunden als Opfer jener furchtbaren Verschwörung fallen müsse, an deren Spitze sie zu stehen gezwungen worden ist, nur noch gesteigert wird. Und als er ihr nun gar von seiner Mutter und seinem Schwesterlein in rührender Herzenseinfalt erzählt, vermag sie ihre tiefste Ergriffenheit und den in ihr tobenden Konflikt kaum mehr zu unterdrücken. Nur das Entsetzen, das sie befällt, wenn sie sich im Geiste als Vaterlandsverräterin erblickt, hält sie davon zurück, ihm alles zu offenbaren, in dessen Herzen sie bereits die Liebe zu ihr erwachen sieht. — Als aber die Stunde des Überfalles ganz nahe heranrückt, als gar die zum Männerfange kokett geschmückten Frauen sie, die Scheinbraut Rodolphes, zum Feste abholen, steht es in ihr fest wie Erz: Du mußt ihn retten, koste es, was es wolle! Und sie tut es auch. Sowie die wüste Schar der Mörder ihrem Hause naht, drängt sie Wilhelm nach der entgegengesetzten Seite ins Freie. Ein Orchesterzwischenspiel, dem es zu schildern obliegt, wie sie sich hinter ihm auf sein Roß schwingt und mit ihm in wilder Flucht davonstürmt (leider werden wir uns dieser Flucht durch das Auge nicht bewußt), führt in die Schlußszene hinüber. Das Paar langt bei einem einsamen Wachtposten

auf winterlicher Au erschöpft an. Hier kämpfen in Reines Seele heftiges Schuldbewußtsein und heiße Liebesglut einen letzten, verzweifelten Kampf. Die Patriotin in ihr siegt: sie stößt sich blitzschnell einen Dolch ins Herz: „Verrat hab' ich gerächt — und dich — gerettet!" —

Man muß sagen, daß das Buch vom Komponisten mit großer Geschicklichkeit und guter Kenntnis der Bühnenwirkung abgefaßt ist. Er hat es trefflich verstanden, alles aus dem novellistischen Material herauszuholen, was dramatische Gegensätze schafft; ich verweise auf die jähe Unterbrechung des Tanzes durch die Ankündigung des Einzuges der Ulanen, auf die Einführung der graziösen Frauenszene im zweiten Akte, auf die Vorbereitung zum gräßlichen Überfalle durch die äußerst stimmungsvolle Schilderung der bangen Todesahnung und den folgenden rührenden Traum Wilhelms, deren Wirkung durch die sehr glückliche Verwendung des schönen Liedes „Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod" und des Zapfenstreichsignales wesentlich gehoben wird. Auch die Durchsetzung des Stückes mit naheliegenden rührseligen Momenten, zu denen besonders die warmherzigen Erinnerungen Wilhelms an Mutter und Schwester und an seinen gefallenen Kameraden Ernst gehören, erhöht die Wirkung stark. Nur scheinen mir diese hier und da allzu breit ausgesponnen. Wären überhaupt einige — durch das löbliche Streben nach Schaffung gewisser, der logischen Entwicklung dienender, fast unentbehrlicher Bindeglieder entstandene — Längen nicht vorhanden (so z. B. gleich in der ersten Volksszene), die bei der sonstigen Knappheit der Anlage doppelt empfindlich sind, und wären die — dramatisch immer etwas bedenklichen — Monologe leichter zu vermeiden gewesen, das Ganze hätte an eindringlicher Wirkung noch gewonnen.

Der Vers ist sehr frei behandelt und — wie es dem modernen Stoffe wohl entspricht — fast in Prosa aufgelöst,

der Reim mit Ausnahme weniger Stellen (darunter die Lieder) gar nicht in Anwendung gebracht.

Den Musiker Zöllner kennt man schon gut genug, um zu wissen, was man von ihm auch in diesem Werke zu erwarten hatte. Auch der „Überfall" enthält eine Anzahl schöner und charakteristischer musikalischer Einfälle. Das innige Lied Wilhelms („Welch treuer Liebe Wehen"), das sich prächtig steigernde Schlußduett des ersten Aktes, ferner das reizende altfranzösische Tanzlied („Als ich eines Morgens früh") — jedenfalls ein Original — sowie die ergreifend schöne Stelle im letzten Monologe Wilhelms „Wir saßen um das Lagerfeuer", die im Orchester mit einem alten katholischen Kirchenliede begleitet wird, müssen jeden packen.

Zöllner arbeitet — aber stets maßvoll und unaufdringlich — mit Leitmotiven, von welchen ich das sehr bezeichnende Verratsmotiv, sowie das treu-innige der Schwesterliebe, das die ganze Tragik der Liebenden in sich bergende Motiv des Liebeserwachens und das schwungvolle Liebesmotiv (besser wohl als das der Hingebung zu bezeichnen) hervorheben möchte. Die zwanglose und natürliche, stets sinnvolle Einbeziehung allbekannter deutscher Volks- und Soldatenlieder, wie „Wohlauf, Kameraden", „Morgenrot" und „Steh' ich in finst'rer Mitternacht" muß man sehr glücklich finden. Sie tun hier oft bessere Dienste als das prägnanteste Leitmotiv. Als solches im eigentlichsten Sinne des Wortes hat ein Brocken der Marseillaise in den Franzosenszenen Verwendung gefunden; ich möchte es das Motiv des „furor gallicus" nennen. Überhaupt ist dem Komponisten die Charakteristik der Franzosen, soweit das bei einem so urdeutschen Künstler wie Zöllner überhaupt möglich ist, recht gut gelungen, wenn er sich dabei auch durchgehends äußerlicher Hilfsmittel bedient hat. Gerade die echt deutsche treuherzige Art ist es, die bei Zöllner so sympathisch berührt und besonders an manchen Stellen (z. B. als Wilhelm die heimatlichen Briefe

lieſt) warm an unſer Herz greift. Aber auch ſtarke dramatiſche Akzente und Farben ſtellen ſich ihm an geeigneter Stelle ein, ſo vor allem in den Selbſtgeſprächen Reine Gouyous. Den leichten Konverſationston trifft Zöllner nicht minder gut. Ich erinnere an die dritte und ſiebente Szene des erſten und an die vierte Szene des zweiten Aktes. Schlägt er auch nicht gerade neue Töne an (wie viele vermögen denn das auch heutzutage?), ſo erweiſt er ſich doch als eine höchſt beachtenswerte Individualität unter den deutſchen Tonſetzern, von der man noch viel Wertvolles zu erwarten hat.

Das feſſelnde Werk errang hier einen ſchönen Erfolg.

---

6. Deutſche Einakter.

(1894.)

[„Marga" von Georg Pittrich (Dresden), „Mara" von Ferdinand Hummel (Berlin), „Die Roſe von Pontevedra" von Joſef Forſter (Wien), „Klopſtock in Zürich" von Joſef Reiter (Linz).]

„Und welſchen Dunſt und welſchen Tand
Sie pflanzen uns in's deutſche Land".
(R. Wagner: „Meiſterſinger".)

Es iſt eine beklagenswerte Erſcheinung, daß der fabelhafte Erfolg der Mascagniſchen „Cavalleria" ſo manchen talentvollen deutſchen Muſiker, der für ſeine dem idealſten Schaffenstrieb entwachſenen abendfüllenden Opernwerke weit und breit in deutſchen Landen keine Bühne finden konnte, die ſich zu deren Aufführung entſchloß, verleitete, ſich aus vermeintlich praktiſchen Beweggründen, alſo nicht aus Überzeugung und innerem künſtleriſchen Bedürfniſſe den Jungitalienern anzuſchließen, für deren „Stil" keinerlei Vorausſetzung in ihrer natürlichen Begabung vorhanden war. Nur die Sehnſucht nach Erfolg treibt ſie aus dem heiligen Tempel ihrer Bedürfnis-

kunst heraus und geradeswegs der Spekulation in die Arme. Sie machen sich ein Rezept nach der „Cavalleria" zurecht: vor allem darf die Oper nur einen Akt haben; die Hauptingredienzien des Textbuches müssen sein: Ehebruch, Betrug, Mord; das wirkt! Dazu wird lustig musiziert; die Melodie zu diesen Herrlichkeiten wird nicht mehr erfunden (das wäre veraltet), sie wird konstruiert, und zwar aus erprobten Wendungen und Phrasen; Harmonik und Instrumentaleffekte werden einfach dort ausgejätet und hierher übertragen — sie werden schon auch im fremden Humus Wurzel fassen, gedeihen und — Früchte tragen. Solcher Mascagniter gibt es in Deutschland leider die Fülle. Wiederholt kann man lesen, daß die einaktige Oper des Herrn X, Y oder Z in Berlin, Mannheim, Dresden, Coburg, Wien, Braunschweig oder Prag „sehr gefallen" hat. Daß darunter oft Talentvolles sich befindet, läßt sich durchaus nicht leugnen; ja gerade diese Tatsache ist das Traurige daran.

So hörte ich in Dresden unter Schuchs genialer Leitung mit Therese Malten und Scheidemantel in den Hauptrollen die einaktige Oper „Marga" von dem jungen, dort heimischen Komponisten Georg Pittrich (Text von A. Spieß), ein Werk, welches entschieden voll Begabung ist. Den Erstling erkennt man allerdings an vielen Dingen. So bekundet sich eine gewisse Unerfahrenheit in der Bühnenwirkung, besonders in den öfters als einmal auftretenden, sich endlos dehnenden Zwischenspielen, die keinen Bühnenvorgang schildern oder begleiten und selbst von den gewandtesten Sängern nicht durch entsprechende Aktion ausgefüllt werden können, demnach nur langweilen. Glücklich getroffen ist die dem Stoff angepaßte bulgarisch-nationale Ausdrucksweise. Die musikalischen Gedanken sind charakteristisch, zwar nicht gerade neu, aber auch nicht unoriginell. Die Orchesterbehandlung weist nebst vielem Guten auch viele Roheiten auf, wie sie eben leider heute modern sind. Sehe man sich daraufhin

nur die Partituren des einst wegen seines „Lärmmachens" so viel verschrienen Richard Wagner an! Welche Genügsamkeit in der Verwendung der instrumentalen Mittel treffen wir z. B. im zweiten Akte der „Meistersinger" an: nur Streichquartett und zwei Hörner, ab und zu ein oder der andere Holzbläser; das ist alles. Und wie klingt und wirkt das! Wohl gibt es auch Stellen genug im Wagnerschen Orchester, wo der ganze Apparat in Aktion tritt, aber nur, wenn es durch den Ausdruck oder die Situation bedingt ist.

Eine ähnliche äußere Wirkung wie die „Cavalleria rusticana" und der „Bajazzo" erzielt die einaktige Oper Ferdinand Hummels, „Mara", die in Berlin einen sehr großen Erfolg zu verzeichnen hat. Diese bedient sich nicht einmal mehr eines ganzen Aktes, sondern beschränkt sich gar nur auf eine einzige Szene; man könnte versucht sein, sie eine Oper in einem halben oder viertel Akt zu nennen. Sie wirkt durch ihre szenische und musikalische Brutalität verblüffend wie ein Kanonenschuß. Dichter und Komponist wußten wohl, daß sie sich damit viel Vertiefung ersparen und trotzdem großen Effekt erzielen konnten. Und sie hatten von ihrem praktischen Standpunkte aus recht, wie der namhafte Erfolg lehrte. Der begabte Komponist hat nun Gelegenheit, darüber nachzudenken und an eine idealere Anwendung seines Talentes zu gehen.

Breiter angelegt ist Josef Forsters einaktige Oper: „Die Rose von Pontevedra", die ich in der Wiener Hofoper mit Fräulein Mark als ausgezeichneter Vertreterin der Hauptpartie hörte. Das zweifellos Talent verratende Werk macht leider den Eindruck einer Spekulationsarbeit. Schade, daß dies den reinen Genuß an der wirkungsvollen Oper vielfach beeinträchtigt. Forster hat weit Besseres geschrieben, z. B. ein in der Wiener Hofoper schon vor Jahren aufgeführtes Ballett: „Der Spielmann". Trotzdem ist es mit Freuden zu begrüßen, daß man ausnahmsweise einmal

in Wien das Werk eines heimischen Talents berücksichtigt und sich von Frankreich, Italien, Spanien, Böhmen*) auf kurze Zeit abgewendet hat. „Die Rose von Pontevedra" offenbart vor allem echtes Theaterblut (freilich mehr im Sinne des Theatralischen als Dramatischen), gute und effektvolle Behandlung der Singstimmen und Begabung für sinnlichen Wohllaut im orchestralen Teil. Die Erfindung ist nichts weniger als tief, hält sich auch von Gemeinplätzen nicht fern, verdient aber vollauf die Bezeichnung „dankbar".

* * *

Nicht eigentlich in diesen Zusammenhang gehört die Besprechung des folgenden Werkes, da es mit dem neuitalienischen Verismus nichts zu schaffen hat, so daß also hier nur seine Eigenartigkeit in Betracht kommen kann.

Josef Reiter — so heißt der Komponist — ist ein geborener Oberösterreicher. Sein Haupt mit dem lang wallenden, blonden Lockenhaar erinnert an das Albrecht Dürers. Durch eine Reihe von Balladen hat er bereits Aufmerksamkeit erregt. Vor kurzem hat er ein einaktiges musikalisches Drama „Klopstock in Zürich" (Dichtung von Max Morold) in Musik gesetzt und zum Zwecke der Aufführung dieses lyrischen Dramas, wie er es nennt, einen großen und kostspieligen Apparat in Bewegung gesetzt. Nach Ende der Theaterspielzeit mietete er das landschaftliche Theater in Linz a. D. für vier aufeinanderfolgende Abende, um sein Werk bei hohen Eintrittspreisen viermal zu Pfingsten als „Festspiel" (nach Bayreuther Muster) zur Darstellung zu bringen. Trotz Zuzuges seiner künstlerischen Freunde und Gesinnungsgenossen

*) Eine entzückende tschechische Oper ist übrigens Smetanas „Kuß", den ich in Wien mit Marie Renard als ausgezeichneter Vertreterin der weiblichen Hauptrolle (Marinka) hörte: ein echt volkstümliches Kunstwerk mit einer zwar sehr harmlosen aber poesievollen Grundidee, einem Strome von Melodien und einer durchaus musikalischen Art der Formen-, Stimm- und Orchesterbehandlung.

aus Wien, Salzburg und der näheren Umgebung ließ der Besuch viel zu wünschen übrig, und ein Defizit war das Endergebnis des mit so kühnen Erwartungen in Szene gesetzten Unternehmens. Die vom Komponisten selbst weder gut noch schlecht dirigierten Aufführungen wurden, mit Ausnahme eines einzigen Opernsängers von Beruf, von Dilettanten bewerkstelligt, die sich mit echter Begeisterung und rührendem Fleiße ihren Aufgaben hingegeben hatten, so daß das schwierige Werk eine relativ befriedigende, weil vor allem warmherzige, Wiedergabe erlebte. Auch der Chor bestand lediglich aus Dilettanten, das Orchester aus vierunddreißig freiwillig mitwirkenden Linzer und Wiener Künstlern. Dieses klang so schön, als es bei der geringen Streicheranzahl (fünfzehn) möglich war.

„Klopstock in Zürich" ist das Werk eines hochbegabten, wahrhaft ideal strebenden Künstlers, der viel gelernt hat, einen Fonds echter Empfindung besitzt und aus innerer Not schafft. Es basiert — obwohl ohne eigentliche leitmotivische Arbeit — auf Wagners „Meistersinger"-Stil. Mit Mascagni hat es nicht ein Atom gemein, außer der — Einaktigkeit. Mehrere Stellen der Musik sowie die ganze dichterische Anlage weisen sogar direkt auf das „Meistersinger"-Vorbild hin. Die Dichtung ist wertvoll, sehr gedankenreich, die Worte selbst edel und schön; jedoch ist das Ganze zu kontemplativ, lyrisch, sich nur an den fein Empfindenden und literarisch Gebildeten adressierend und zu breit angelegt, so z. B. vor der Ankunft des gefeierten „Messias"-Sängers, der sich dann — was ganz reizend gemacht ist — als junger, feuriger, heiterer Mann, als Mensch unter Menschen, erweist. Das schöne Zwiegespräch zwischen Klopstock und Bodmer, das dichterisch und musikalisch entschieden den Höhepunkt des Werkes darstellt, leidet an großen Längen, die auf den Durchschnittshörer langweilig und ermüdend wirken, obwohl nur einige Vertiefung zur Erkenntnis des Wertes dieser Stellen führen

müßte. Das Werk, welches — beiläufig gesagt — vorzüglich, nämlich aus seinem innersten Wesen heraus und dabei maßvoll instrumentiert ist, paßt nicht auf die Alltagsbühne, sondern für ein auf Klopstock präpariertes, durch eine besondere Veranlassung festlich gestimmtes Publikum. Die Erfindung ist nicht reich, aber edel. In der Gestaltung und Anwendung der Zwischenspiele verrät sich wiederholt der Anfänger im Dramatischen. Bekommt Herr Reiter einen bühnenwirksamen Stoff in die Hände, so traue ich ihm zu, daß er damit als Komponist etwas nicht Gewöhnliches leisten wird, denn er hat vor allem dramatischen Blick, tiefe Empfindung und Talent für Charakterisierung verschiedener Individualitäten, wovon er schon in seinem Erstlingswerk überzeugende Proben ablegt.*) Nur möge der persönlich so bescheidene Reiter denselben Weg betreten, den alle — auch die Größten — nicht scheuten! Er wende sich an die Bühnenleitungen und veranstalte mit seinen ersten Arbeiten nicht „Festspiele" (wenn auch der Charakter des Werkes dazu herausfordern sollte, wie es beim „Klopstock" der Fall ist), weil nichts leichter eine vorgefaßte Meinung zu seinen Ungunsten zu erzeugen angetan ist, als ein den Schein der Selbstüberschätzung an sich tragendes Überschreiten der in der Öffentlichkeit gewohnten Grenzen. Mögen dies vor allem auch seine wahren Freunde bedenken!

*) Schon Reiters zweites Bühnenwerk „Der Bundschuh" (Wien 1902) bestätigte in manchem Betracht diese Überzeugung. Von des Komponisten eben vollendeter neuester Oper „Der Totentanz" darf man sich noch mehr erwarten.

Frankreich.

7. „Die Perlenfischer".

Oper in drei Aufzügen von M. Carré und E. Cormon, deutsch von Ludwig Hartmann. Musik von Georges Bizet.

(Erste Aufführung in Graz, 1902.)

Auf Ceylon, dem tropischen Eiland, in dessen glühendem Klima die Kokospalme reift, in dessen heiligen Hainen der Brahmanenkult herrscht, lebt das fleißige Volk der Perlenfischer. Wie es bei allen von den Wetterlaunen abhängigen Berufsklassen der Fall ist, sind sie abergläubisch. Die Perlenfischer halten die dort häufigen Stürme und Unwetter für ein Zürnen und Grollen der Meergeister, das nur durch das Gebet einer von fern herkommenden reinen Jungfrau besänftigt werden kann. Eine solche wird alljährlich zur Erntezeit für Gebetsdienste gleichsam engagiert. Doch muß sie vorher den Schwur tun, nie einem Manne ihr Gesicht zu zeigen (sie ist stets dicht verschleiert), geschweige denn ihm Liebe zu gewähren.

Der Perlenfischer Zurga und der Jäger Nadir sind Freunde. Sie haben einst auf einer gemeinsamen Reise eine schöne junge Priesterin gesehen, die sie beide entzückte, wodurch sich bei ihnen heftige Eifersucht entwickelte. Um jedoch ihre gegenseitige Freundschaft nicht zu schädigen, schwuren sie einander, das Mädchen für immer zu meiden, und trennten sich dann.

Nachdem die Fischer Zurga zu ihrem Führer erwählt und ihm unbedingte Unterordnung gelobt, erscheint Nadir nach längerer Abwesenheit. Er begrüßt Zurga, und die beiden Freunde beteuern einander, ihr gegenseitiges Versprechen treulich gehalten zu haben. Von seiten Nadirs ist das jedoch eine Lüge; denn dieser hat die namenlose Schöne

wiedergefunden und ihr seine Liebe gestanden, und sie — hat sie erwidert.

Das „Mädchen aus der Fremde" erscheint zu Schiff am Strande von Ceylon und wird feierlich begrüßt. Sie heißt — wie wir nun erfahren — Leïla, und ihr Beruf ist — Koloratursängerin. Keine andere als sie ist die Geliebte Nadirs. In dieser Tatsache schlummert der dramatische Konflikt des Stückes. Zurga erkennt sie infolge ihrer Verhüllung nicht, wohl aber Nadir an ihrer Stimme. Nachdem sie nun den bewußten Eid feierlich vor Zurga abgelegt und dieser sich entfernt hat, erzählt sie dem Ältesten der Gemeinde, Nurabad, daß sie schon einmal einen Schwur gehalten, als sie einen Flüchtling vor seinen Verfolgern geborgen, ihn aufgenommen und ihm dann die Flucht ermöglicht habe, wofür sie von ihm als Zeichen der Dankbarkeit eine goldene Kette erhalten habe. Als Nadir sich ihr nun während ihres Weihgesanges heimlich nähert und offenbart, ist es schon zu spät — denn ihr Eid bindet sie. — Während Leïla ihren priesterlichen Nachtdienst im vom Zauber des Mondlichtes umflossenen tropischen Tempelgarten versieht (so beginnt der zweite Aufzug), schleicht sich Nadir zu ihr und verleitet sie durch sein stürmisches Liebeswerben zur Eidesverletzung. Wie man sieht, hat dieser Eid nicht übermäßig lange ihre Seele belastet. Die beiden schwelgen in glühendster Liebeswonne. Da fällt ein Schuß: sie sind von den Wächtern entdeckt worden. Nurabad eilt herbei und verflucht sie, mit ihm das ganze Fischervolk, das ein gleichzeitig hereinbrechendes, tobendes Unwetter bereits für die Folge des treulosen Verhaltens Leïlas hält. Alle fordern ihren und Nadirs Tod. Doch Zurga befreit sie kraft seiner Machtvollkommenheit. Auf Wunsch Nurabads entschleiert sich Leïla. Zurga erkennt sie. Auch er heischt nun Sühne und verurteilt beide zum Tode. Jedoch damit ist's nicht abgetan: Zurga, das schwankste Rohr, das je auf der Szene stand, bereut seinen Entschluß bezüglich Nadirs;

ein sentimentales Gefühl für den sauberen „Freund" erwacht in ihm und macht seine Eifersucht verstummen.

Aber auch das dauert nicht lange; denn sowie Leïla ihn anfleht, Nadir zu begnadigen und sie selbst für den Heißgeliebten sterben zu lassen, regt sich Zurgas wilde Eifersucht aufs neue. Er kann es nicht ertragen, von Leïla aus Liebe zu Nadir verschmäht zu werden, und beschließt abermals (!) den Tod beider. Von rasendster Eifersucht gedrängt, gesteht er ihr seine Liebe. Sie jedoch denkt nur an ihren Nadir, mit dem gemeinsam die pflichtvergessene Priesterin durch „der Liebe Erlösungstod" in den Himmel eingehen will. Bevor sie zum Opfertode schreitet, übergibt sie einem Diener in Gegenwart Zurgas die einst von diesem erhaltene goldene Kette, mit der Bitte, diese nach ihrem Hingange ihrer Mutter zu übergeben. Zurga, tiefbewegt durch die Entdeckung, daß Leïla es war, die ihm einst auf der Flucht das Leben gerettet, will nun wieder vom Tode der beiden nichts wissen. Er steckt, während die Vorbereitungen zum Opfertode getroffen werden, die Hütten der Fischer in Brand, um durch die entstehende Verwirrung die Flucht der beiden Liebenden zu erleichtern. Er wird jedoch als Täter erkannt und empfängt, während sich die Liebenden in ein Schiff gerettet, von Nurabad den Todesstoß, worauf er im Hochgefühle des dem Freunde gehaltenen Schwures stirbt. Während seine Leiche auf dem Holzstoße verbrannt wird, sieht man auf hoher See das fliehende Paar.

„Entsühnt nun ist der heil'ge Ort,
Die Flamme nahm die Sünde fort!"

Was mag wohl die Direktion unseres Stadttheaters veranlaßt haben, Bizets Jugendwerk in den Spielplan aufzunehmen? Ich denke, zwei Erwägungsmomente: einmal das Interesse, welches man beim Opernpublikum für jedes Werk des Komponisten der „Carmen" voraussetzen darf,

und dann die derzeit mit dem Vorhandensein tüchtiger Kräfte im Koloratur-, lyrischen Tenor- und Baritonfache gegebene Möglichkeit einer besonders günstigen Besetzung der drei Hauptpartien der Oper. Im Werke selbst, so reizvolle Einzelheiten es auch enthält, kann ich beim besten Willen die Veranlassung dazu nicht finden, es heute noch einem deutschen Publikum als Novität vorzuführen, noch weniger in der Geschichte seines Bühnendaseins. Fast 40 Jahre ist es her, daß man die „Perlenfischer" in Paris mit nur mäßigem Erfolge gegeben hat. Nach kaum zweimonatigem Bühnenleben war es damit vorbei, und die späteren Versuche, das Werk in Italien (Mailand) zu dauerndem Leben zu erwecken, scheiterten an der Teilnahmslosigkeit des Publikums. Die Hauptschuld dürfte wohl das ungeachtet der hübschen Grundidee recht naive Textbuch tragen. Es lohnt kaum, die kritische Sonde an die dürftige psychologische Entwickelung der Situationen und an die weichlichen, schemenhaften Gestalten der Handlung zu legen. Der wirksame und oft verwendete Konflikt zwischen Pflicht und Leidenschaft ist selten von einem Librettisten so schwächlich ausgenützt worden, wie von den Herren Carré und Cormon. Die deutsche Übersetzung von L. Hartmann ist zwar nicht übel, läßt aber bezüglich der Behandlung des Wort- und Satzakzents gar manches zu wünschen übrig.

Zur Zeit der Uraufführung der „Perlenfischer" verblüfften — wie man aus den damaligen Berichten ersehen kann — gewisse, von Bizet auch später stets mit Vorliebe angewandte, für diesen Komponisten geradezu charakteristisch gewordene harmonische und rhythmische Sonderlichkeiten, die bei ihm hauptsächlich dem Streben nach Lokalkolorit ihre Entstehung verdanken. Heute können uns diese damals als Extravaganzen getadelten Wendungen nicht mehr schrecken. Wir sind schärfere Würze gewöhnt als die pikanten harmonischen Ausweichungen und harmlosen Leittonerniedrigungen

des jungen Bizet. Und gar vollends die Tatsache, daß damals die feine und aristokratische Orchesterbehandlung als „überladen" bezeichnet wurde, kann uns heute, im Zeitalter der „Feuersnot", nur ein mitleidiges Lächeln entlocken. Im Gegenteile: Alles berührt uns vielmehr in dieser Oper als veraltet und überlebt. Das Werk hat seine Zeit versäumt; heute entspricht es keinem Bedürfnisse mehr. Neben den Pikanterien stehen nämlich so manche bedenkliche Gemeinplätze und allerlei Gerümpel des alten Opernhandwerkes (Tremoli, Sekund- und Terzsextakkordfolgen), daß man vielfach den peinlichen Eindruck zielsicherer Routine nicht los werden kann, den man mit der durch „Carmen" gewonnenen Überzeugung von dieses Tondichters genialer Individualität nicht recht in Einklang zu bringen vermag. Die Melodik ist recht wahllos: neben sehr reizvollen Inventionen (der Einleitungsmusik, dem Begrüßungschor Leïlas, dem Gebet an Brahma, der ersten Romanze Nadirs, dem Finale des ersten Aktes, dem Einleitungschor des zweiten Aktes sowie dem ersten Chor und dem Trauergesange zu Beginn des zweiten Teiles des Schlußaktes) stehen Melodien mit recht gewöhnlicher und uninteressanter Physiognomie, meist italienisierender Art, sanglich allerdings durchweg dankbar. Alles aber von A bis Z ist Theatermusik. Welch ungeheurer Weg von den „Perlenfischern" (1863) über das „Mädchen von Perth" (1867), „Numa" (1871) und „Djamileh" (1872) zu „Carmen" (1875)! Am deutlichsten zeigt sich in den „Perlenfischern" die Eigenart Bizets im ersten Liede Nadirs, das — sowie die im Schlußduett wieder auftauchende Kantilene Nadirs „und es bebten unsere Herzen" — frappant an „Carmen"-Motive erinnert, in Nadirs Romanze „Mir träumt von jener Zeit", und in allen Chören, insbesondere aber im Einleitungschor des zweiten Aktes, dessen exotischer Charakter von bezaubernder Wirkung ist: über den Quinten der Chorbässe bewegen sich Soprane und Tenöre in reizvollen

melodischen Sexten; zwei Piccoloflöten geben das Parfüm dazu. Ein flotter Wurf und wohl das abgerundetste Stück der Oper ist der am Schlusse wiederkehrende Chor „Sobald der Sonne gold'ner Strahl".

Die Aufnahme des Werkes war eine freundliche, aber keine begeisterungsvolle.

---

8. „Djamileh".

Romantische Oper in einem Akte von Louis Gallet; deutsch von Ludwig Hartmann. Musik von Georges Bizet.

(Erste Aufführung in Graz, 1900.)

Richard Wagner nannte einmal Auber den „allerfranzösischesten" Komponisten. Hätte er Bizet gekannt, er würde zweifellos ihn mit diesem Beiworte belehnt haben. Die Summe aller Eigenschaften des Geistes französischer Kunst vereinigt der geniale, so traurig jung verstorbene Bizet in sich: Grazie, Liebenswürdigkeit, Vornehmheit und Leichtigkeit der Erfindung, prickelnde Rhythmik, fein gewürzte Orchesterbehandlung, geistreiche Charakteristik im Harmonischen, Durchsichtigkeit des Satzes, Witz im Komischen und Emphase im Erotischen und Tragischen. Was den letzten Punkt betrifft, so überragt Bizet seine Vorgänger und Zeitgenossen darin bedeutend, indem er an die Stelle der lyrischen und tragischen hohlen Phrase tiefe Empfindung zu setzen vermochte. Man vergleiche nur den faden Gefühlsausdruck Gounods, Thomas' und gar Massenets mit den die Tiefen des Herzens aufwühlenden Tönen großer Leidenschaft oder Innigkeit, wie sie Bizet in einigen Szenen der „Carmen" erklingen läßt! Ich erinnere an das Karten-Terzett, an das kurze Duett Carmens mit Escamillo und an die grandiose Schlußszene mit José. Es ist gar nicht abzusehen, was ein

Mann mit so üppiger Erfindungsgabe, so großer dramatischer Begabung und so hervorragendem technischen Können der Welt noch geschenkt hätte, wenn ihn das Geschick, das ihm nicht einmal einen Teil des Welterfolges seines Hauptwerkes zu erleben vergönnt hat, nicht so grausam früh seinem Schaffen entrissen haben würde.

Was wir noch von ihm besitzen, stammt aus früherer Zeit. Es sind einige Opern (darunter ein Jugendwerk und zwei unaufgeführte), ferner „Die Perlenfischer“, „Das schöne Mädchen von Perth“, „Djamileh“ und ein Melodram „L'Arlesienne“ (zu Alfonse Daudets Drama) sowie verschiedene Orchesterwerke. Es verstand sich von selbst, daß man infolge der außerordentlichen Beliebtheit von „Carmen“ da und dort auch die genannten Opern zur Aufführung gebracht hat. Dauernden Erfolg errang unter ihnen nur „Djamileh“, das sich nun schon etwa zehn Jahre auf dem Spielplane jener größeren deutschen Bühnen erhält, die eine geeignete Vertreterin für die Titelrolle besitzen. Das Werk, das unmittelbar vor „Carmen“ entstanden ist, kann sich schon seiner viel anspruchsloseren Form und seines harmloseren Stoffes wegen mit dem populäreren Meisterwerke nicht vergleichen. Es enthält aber so viel Schönes, Reizvolles und Apartes und trägt den Stempel seines Schöpfers so unverkennbar auf der Stirn, daß seine Vorführung fast als eine künstlerische Pflicht jeder einigermaßen dazu fähigen Bühne erscheint, und dies umsomehr, als an wertvollen und zugkräftigen neuen Opern heute wahrlich kein Überfluß besteht.

Daß Bizet ein feiner Psychologe ist, geht aus seiner „Carmen“-Musik hervor. Es ist also nicht unbegreiflich, daß ihn der seelische Wandlungsprozeß der männlichen Hauptfigur in „Djamileh“ im hohen Grade angezogen hat, so arm an eigentlicher Handlung das Galletsche Buch auch ist. Der Inhalt ist bald erzählt: er ist der Alfred de Mussetschen „Namouna“ entnommen.

Der vornehme junge Türke Harun hat die wahre Liebe nicht kennen gelernt. Er frönt nur dem Sinnengenusse und hält sich zu diesem Zwecke alle Monate eine andere Sklavin. Die schöne Djamileh soll eben entlassen werden. Sie liebt aber ihren Herrn mit der ganzen Glut ihrer Seele. Haruns lüsterner Schatzmeister Splendiano, dem auch die Vorbereitung der Vergnügungen seines Herrn obliegt, ist in Djamileh verliebt und willfahrt daher gern ihrer Bitte, sie in der Kleidung einer „Almeh" (orientalischen Tänzerin höherer Ordnung) ihrem Herrn als neugewählte Favoritin neuerdings vorzuführen. Wenn dieser sie erkenne und — wie zu erwarten — verstoße, werde sie Splendiano angehören. Der Plan Djamilehs, durch den sie Harun abermals zu fesseln hofft, wird ausgeführt. Die Almeh tanzt verführerisch. Harun will sie umarmen. Sie entschlüpft ihm. Das reizt ihn noch mehr. Er hält die vermeintliche neue Tänzerin, als sie entwischen will, fest, wobei ihr der arabische Schleier vom Antlitz fällt, das der Vollmond mit hellem Lichte überflutet. Er erkennt mit Staunen die entlassene Djamileh. Ihre List rührt ihn, obwohl er — nach seinen Grundsätzen — es sie nicht merken lassen will. Er stellt sie nun auf die Probe, indem er sie von neuem abweist: „Umsonst kamst du wieder zurück — niemals will ich lieben! . . . Geh' fort!" — Sie ist wie gebrochen und — geht. Als sie umzusinken droht, fängt er sie beseligt in seinen Armen auf. Ihre treue Liebe ergreift ihn im Innersten, und auch er fühlt, daß er sie wahrhaft liebt: „Ich fand mein eigen Herz, da ich das deine fand!" — Sie sinken sich in die Arme und beschließen, ihr ganzes Leben einander zu weihen.

In diese einfache und sympathische Handlung sind allerlei reizvolle Momente verwoben. Dazu gehören die populär-philosophische Auseinandersetzung zwischen dem freiheitsliebenden Harun und Splendiano über die enttäuschungsvolle Liebe zum Weibe, die Spielszene der Freunde Haruns,

der Tanz der Almeh, die Hoffnungsäußerungen Splendianos, Djamileh einst zu besitzen, und die hübsche Herbeiführung der inneren Wandlung Haruns, bei der nur eine noch gründlichere psychologische Vertiefung wünschenswert gewesen wäre. Sieht man das Ganze nicht als ein ernstes Operndrama an, was es wohl auch nicht sein will, sondern als ein lyrisches Spiel, so wird man dem Buche seine Anerkennung nicht versagen, dessen äußere Wirkung überdies durch den Reiz des orientalischen Kolorits gehoben wird, und dessen Übertragung ins Musikalische dem Komponisten ganz ausgezeichnet gelungen ist. Man atmet sogleich von Beginn der Oper an ägyptische Luft. Interessant ist es, wie verschiedenartig die ägyptische Tonmalerei von Meistern verschiedener Nationen gehandhabt wird. Man vergleiche das musikalische Ägypten des Deutschen Mozart in der „Zauberflöte“ mit dem des Italieners Verdi in „Aida“ und des Franzosen Bizet in der „Djamileh“! Bei jedem eine andere Welt, und doch wird im Hörer mit zwingender Macht das überzeugende Gefühl der Lokaltreue hervorgerufen. Da haben wir ein interessantes Kapitel suggestiver Psychologie, das wahrlich näherer Betrachtung und Ausführung wert wäre.

Harmonik und Instrumentalfarbe sind in „Djamileh“ so geistvoll behandelt, daß man die geniale Begabung Bizets bewundern muß. Oft geht er etwas weit in seinen harmonischen Kombinationen; unnatürlich oder häßlich aber wird er darin nie. Auch das Melodische stimmt er fein dazu. Man sehe sich im Hinblicke darauf das entzückende Ghazel Djamilehs („Nurredin, König von Delhi“) genauer an, das mir als die Perle des Werkes erscheint, oder die vom eintönigen Gemurmel des unsichtbaren Chores der Nilschiffer getragene Melodie Haruns in der Eingangsszene oder die den arabischen Charakter glücklich treffende Musik zum Tanze der Almeh!

Aber auch andere Schätze enthält diese Partitur: Schon

die Ouverture ist sehr originell. Sie scheint mir aber eher dem türkischen als ägyptischen Charakter zuzuneigen. Harun ist ja auch Türke. Der „Carmen"-Komponist verrät sich in dem reizenden Terzett „Laß ruh'n, mein Kind, vergang'nes Leid", sowie in dem lebendigen Chore „Seht doch, seht, wer ist die Schöne?" Auch Djamilehs Klage verdient hervorgehoben zu werden, sowie das dankbare Lied Splendianos, das, sowie das äußerst schwung- und wirkungsvolle Schluß-Duett, insofern etwas aus dem Stil des Ganzen fällt, als darin der Komponist die melodische Eingebung frei walten läßt und sie nicht in die Fesseln des Harmonisch-Charakteristischen schlägt. In ihnen wird sozusagen die Muse des Komponisten frei und löst dadurch auch die unmittelbarste Wirkung aus.

Daß in „Djamileh" die Orchesterfarben in der meisterhaftesten und eigenartigsten Weise gewählt, verwendet und gemischt erscheinen, bedarf bei dem Instrumentator der „Carmen" wohl kaum besonderer Betonung.

Eine Bemerkung erheischt hier noch die Gerechtigkeit: Die schwierige und undankbare Aufgabe, dem melodischen Rhythmus des unserem Sprachtone so entgegengesetzten französischen Idioms deutsche Worte (und obenein gereimte Verse!) aufzupfropfen, ist dem allbekannten geistvollen Musikschriftsteller Ludwig Hartmann sehr gelungen.

Der Erfolg des Werkes war ein warmer, wenn auch kein enthusiastischer.

---

9. „Manon".

Oper in vier Akten und sechs Bildern. Text von Henri Meilhac und Philippe Gille. Musik von Jules Massenet.

(Erste Aufführung in Graz, 1899.)

„Die Geschichte der Manon Lescaut und des Chevalier Des Grieux" vom Abbé Prévost d'Exiles (1697—1763) war eines der verbreitetsten und gelesensten Bücher in Frank-

reich. Wie lange es sich lebendig erhalten, geht daraus hervor, daß es sich lohnen konnte, den 1733 in Frankreich erschienenen Roman noch im Jahre 1842 in deutscher Übersetzung herauszugeben. Dieses Buch, das eine ganze Generation französischer Schriftsteller zu ähnlichen Arbeiten angeregt hat, schildert die Liebesgeschichte zweier gut gearteter, aber leichtsinniger junger Leute bis zu ihrem traurigen Ende. Massenet war nicht der erste Musiker, den die fesselnden Einzelheiten von der heitersten Ausgelassenheit bis zum furchtbarsten Elend, durch welche die Schicksale des jungen Paares vom effektkundigen Romanschreiber hindurchgepeitscht wurden, zur musikalisch-dramatischen Behandlung anreizte. 1830 schon benutzte Halévy, der berühmte Komponist der „Jüdin“, den Stoff zu einem — Ballett. Der Komponist der einst viel beliebten, nun fast vergessenen Oper „Die Zigeunerin“, M. W. Balfe, ein Irländer, komponierte danach die französische Oper „Manon Lescaut“ für Paris, wo sie auch 1836 in Szene ging, und Auber schrieb eine Oper gleichen Namens zwanzig Jahre später, zu der ihm Scribe das Textbuch geliefert hatte. Das sind durchaus Männer, die eine reiche Bühnenerfahrung hatten; daß sie alle von dem Stoffe angezogen worden sind, spricht immerhin für dessen Eignung zur Operngrundlage. Auch Jules Massenet, der ein Dutzend Opern geschrieben und viele Erfolge erzielt hat, ist der Blick für einen wirkungsvollen Opernstoff nicht gut abzusprechen. Und in der Tat: es liegt etwas Verlockendes für den dramatischen Komponisten in den inneren und äußeren Vorgängen dieser „Geschichte von Manon Lescaut“ mit allen ihren Augenblickseindrücken. Ein deutscher Komponist allerdings hätte sich wohl kaum für die ziemlich oberflächliche Psychologie der beiden Hauptfiguren so erwärmen können, daß er ihre Empfindungen in Musik umzusetzen sich gedrängt hätte fühlen müssen. Darum ist Massenets „Manon“, die dreißig Jahre nach Aubers gleichnamiger Oper entstand, aber

auch eine echt französische Oper mit allen liebenswürdigen und verwerflichen Charakterzügen ihrer Gattung geworden.

Der Inhalt des Stückes ist in Kürze folgender:

In einer Gastwirtschaft zu Amiens sehen wir die wegen ihrer leichtsinnigen Anlagen von ihrer Familie ins Kloster geschickte sechzehnjährige Manon Poststation machen. Der auf der Heimreise befindliche junge und schöne Chevalier Des Grieux erblickt sie dort zum erstenmal, verliebt sich sofort sterblich in sie und bestimmt sie rasch, mit ihm nach Paris zu entfliehen, wo sie dann in seliger Weltvergessenheit „nur der Liebe geweiht" zusammen leben. Des Grieux hat noch immer die ehrlichsten Absichten gegen Manon, die jedoch dadurch erstickt werden, daß sein Vater ihn mit Gewalt aus seiner von ihm ausfindig gemachten Wohnung schleppen und aus der Residenz bringen läßt. Manon, anfangs in Schmerz aufgelöst, vergißt bald über den weltstädtischen Vergnügungen, den Pretiosen und Kleidern, die ihr ein reicher Lebemann, Herr v. Brétigny, bietet, den Herzensgeliebten. Als sie aber nach einigen Jahren im bunten Gewühle eines Volksfestes auf der Promenade Cours la Reine, die sie mit ihrem Verehrer besucht, zufällig erfährt, daß Des Grieux Abbé geworden sei und „heute" seine erste Predigt halten werde, verläßt sie mit raschem Entschlusse den faden Anbeter, dessen sie bereits überdrüssig geworden, und eilt nach dem Seminar Saint-Sulpice, wo sie den eben in der Abbétracht sich zum Gottesdienst begebenden Chevalier überrascht. Sie sucht ihn mit Bitten und heißen Tränen zurückzuerobern. Er aber verbirgt seinen inneren Kampf und setzt ihr den heftigsten Widerstand entgegen, bis er endlich von der glühenden Leidenschaft Manons, die ihm die Wonnen ihrer ersten Liebeszeit vor die Seele zaubert, erweicht wird. In völligem Selbstvergessen wirft er sich Manon an die Brust und entflieht mit ihr, um sich, von ihrer Lebenslust neuerdings betört, wieder dem gemeinsamen Genusse des Welt-

lebens hinzugeben. Die Mittel dazu gewinnt er durch glückliches Spiel im Pharao. Im großen Saale des Transsylvanischen Hotels sehen wir ihn an Manons Seite leidenschaftlich dem Spielteufel ergeben und gewonnene Riesensummen einsacken. Da plötzlich verändert sich das Bild. Der von Eifersucht gegen ihn erfüllte reiche Guillot, überdies durch seine Geldverluste in Wut geraten, bezichtigt den Schuldlosen des Betruges und holt die Polizei, die nun Des Grieux und Manon verhaftet. Die logische Brücke zur Schlußszene fehlt nun, sowie schon vorher gar manche Begründung im sehr locker gefügten Textbuche vermißt wird. Man begreift nicht ganz, weshalb Manon die schwere Strafe der Deportation nach Amerika erleiden muß. Wir sehen sie gebunden unter militärischer Bedeckung auf der Landstraße nach Havre wandern — als eine Sterbende. Des Grieux, der den Vorübermarsch klopfenden Herzens erwartet, erreicht es durch Bestechung des die Patrouille führenden Sergeanten, Manon sprechen zu dürfen. Die übergroße Erregung beschleunigt ihr Ende. Sie fühlt den Tod nahen, nimmt Abschied von Des Grieux und stirbt in seinen Armen.

Aus dem Buche der Herren Meilhac und Gille spricht ebensoviel Gewandtheit als Oberflächlichkeit. Für die Bedürfnisse des großen Publikums ist indessen reichlich darin gesorgt. Von einer folgerichtigen dramatischen Entwicklung aber ist wenig zu verspüren; ein Bild folgt dem anderen — Akte kann man diese Abteilungen nicht nennen. Daß die in jeder Hinsicht äußerst ungeschickte Übertragung des französischen Urtextes ins Deutsche durch Herrn Ferdinand Gumbert, der schon manche ähnliche Sünde auf dem Gewissen hat, nicht dazu beiträgt, den Gang der Handlung deutlicher zu machen, wird jedem klar werden, der nur einen kurzen Blick in das deutsche Textbuch oder in den deutschen Klavierauszug wirft. Ein Gemisch von Gequältheit und Trivialität macht die Sprache ganz ungenießbar. Auch Ton- und Wortakzente

stimmen selten überein. Nicht einmal die Betonung der Eigennamen ist konsequent durchgeführt: einmal hören wir „Mánon", ein andermal „Manón".

Was nun die Musik Massenets betrifft, so weist sie nicht viel Eigenart auf, wenn man auch nicht von bewußter Nachahmung sprechen kann. Am meisten sind Bizetsche Einflüsse bemerkbar. Von einem einheitlichen Stil ist keine Rede. Die eigentliche Erfindung ist dünn gesät. Nur selten blüht eine wirkliche Melodie auf; meist werden wir mit wohlklingenden Phrasen abgespeist, die eine gewisse billige Charakteristik aufweisen. Eine nicht gerade glückliche Neuerung, die auch keine Nachahmung gefunden hat, ist die **Manier**, den zwischen gesungenen Partien eingeschalteten Dialog melodramatisch zu begleiten. Dadurch glaubte der Komponist einerseits das veraltete Rezitativ zu vermeiden, anderseits über die stimmungvernichtende gesprochene Prosa hinwegzukommen. Meiner Empfindung nach ist er jedoch dadurch zwischen zwei Stühle geraten. Es sind nur wenige dieser melodramatischen Stellen, die gute Wirkung machen. Meistens stört der schroffe Übergang vom gesprochenen Worte zum gesungenen und ich kann dieses Vorgehen nur als Stillosigkeit bezeichnen.

Es wurde wiederholt gesagt, daß Massenet in „Manon" das Leitmotiv zur Anwendung gebracht habe. Diese Ansicht beruht auf einem groben Irrtume. Niemand wird ernstlich behaupten wollen, daß z. B. die Phrase, die das Erscheinen des Chevaliers stets begleitet, ein wirkliches Leitmotiv ist. Man kann es höchstens ein Erinnerungsmotiv nennen, welches wie eine Visitenkarte das Auftreten Des Grieux' meldet. Ein echtes Leitmotiv hat nicht die Aufgabe, eine handelnde Person als solche zu bezeichnen, sondern soll der tönende Ausdruck eines dramatischen Motivs sein, das sowie dieses eine veränderte Physiognomie durch das Verhältnis annimmt, in das es durch die Verwickelung des dramatischen

Fortganges zu anderen Motiven der Handlung gerät; es muß also symphonisch umgestaltet und entwickelt werden. Das aber unternimmt Massenet mit keinem der zwei bis drei Motive, von denen noch ein „Manon“- und ein „Liebes“-Motiv zu erwähnen wären.

Im allgemeinen ist Massenet der Ausdruck tiefer, echter Empfindung versagt, und es tritt ein gewisses hohles Pathos an dessen Stelle, das eher ernüchternd als erhebend wirkt, oder fade Sentimentalität (wie z. B. beim Abschiede Manons von ihrem Tischchen).

An feinen und geistreichen Einzelheiten ist die „Manon“-Musik reich. Ein prickelnder Einfall jagt den andern. Die Beweglichkeit des Harmonischen, Rhythmischen und Instrumentalen ist bewundernswert. Mit den geringfügigsten Mitteln werden oft äußerst reizende äußere Wirkungen erzielt. Aus der aristokratischen „Manon“-Partitur könnte gar mancher hahnebüchene deutsche Himmelsstürmer feine Manieren lernen. Wie graziös sind z. B. die kleinen Balkon-Ensembles im ersten, einzelne Chöre im dritten Akte („Da sind die reichen Damen“), die Gavotte Manons (die übrigens des regelrechten halbtaktigen Auftaktes entbehrt), das den Stil älterer französischer Meister äußerst glücklich nachahmende Ballett und die Menuett-Musik (hinter der Szene), die das fein pointierte Gespräch zwischen Manon und dem alten Des Grieux in entzückender Weise begleitet! Für den Feinschmecker ist da große Ausbeute, eine weit geringere aber für den, der in großen Zügen Musik trinken will. Dieser wird nur an wenigen Stellen auf seine Kosten kommen, so im Quartett des zweiten Aktes, in der Kantilene Des Grieux' „Flieh', o flieh'!“, im meisterlich gemachten magnificat des Chores und im zweiten Teile des großen Duetts im dritten Akte, das eine bedeutende und glückliche Steigerung bis zum Schlusse aufweist und bei der hiesigen Aufführung den ersten allgemeinen und herzlichen Beifall entfachte, endlich

in der Schlußszene der Oper mit der schön empfundenen und in glücklichster Stunde erfundenen B-dur-Melodie, bei der echtes Gefühl durchbricht. Die Bezeichnung „genial" verdient die nur etwas zu sehr in die Länge gezogene Spielszene, in der ein aalglattes, unheimlich drängendes, leichtsinniges Motiv im Orchester geistreich durchgeführt wird. Diese Szene schließt mit einem sehr effektvollen, aber etwas brutalen Ensemble. Meisterhaft zeichnet Massenet mit wenig sicheren Strichen die Anfangsszene des Schlußbildes: der einförmige Gesang der dahinziehenden militärischen Eskorte und die dazu klingende Pfeifenmusik bilden eine wirksame Folie für die folgende tragische Szene. Viel Leben (allerdings auch mit etwas viel Lärm) haben die Chorszenen des ersten und dritten Aktes. Manches Gemachte und Langweilige muß man dagegen auch in Kauf nehmen, so die fade Träumerei Des Grieux' („ich schloß die Augen"), die Ermahnungsrede des väterlichen Schwerenöters im Seminar mit ihrer Philistermoral („zur Frau nimm ein ehrsames Mädchen!") und ihrer Schustermusik und den beleidigend banalen Duettsatz im ersten Akte „Und wir leben in Paris". An zwei Stellen besonders versagt dem Komponisten völlig der dramatische Ausdruck: im Selbstgespräche Manons vor der Entführung des Chevaliers, während dieser den Brief aufgibt. Gerade hier wäre Gelegenheit gewesen, etwas Bedeutendes zu bieten; anstatt dessen werden da die Untiefen des dürftigen Massenetschen Pathos ganz besonders ernüchternd fühlbar. Die zweite Stelle ist die Entführung Des Grieux' selbst, wo die bezeichnende Musik einfach gänzlich fehlt.

Die ganze Oper ist im Grunde nur auf die zwei Augen der Titelrolle gestellt und steht und fällt mit der Leistung ihrer Vertreterin, denn selbst die mittragende Rolle des Chevaliers Des Grieux ist lange nicht so entscheidend für das Schicksal der Oper, vorausgesetzt, daß sie einen halb-

wegs tüchtigen Sänger und Darsteller findet. Die Rolle der Manon ist eine Ausnahmsrolle wie die der Carmen, eine Charakterrolle, und ist daher nicht nach ihrer Stimmlage zu besetzen, sondern von dem hier einzig zulässigen Gesichtspunkte aus, welche von den vorhandenen Sängerinnen sich zu ihrer Verkörperung am besten eignet. Der Grundton von Manons Wesen ist lachender Leichtsinn, naive Sinnlichkeit, Vergnügungssucht und natürliche Gutherzigkeit. Als die Grundlage des Vergnügens, das Geld, zu schwinden beginnt, verblaßt auch ihre ehrliche, aber eben nur nach ihrer Art empfundene Liebe zum Chevalier, um erst in dem Augenblicke wieder neu aufzuleben, wo die Wiedergewinnung des Geliebten notwendig mit einer nervenaufregenden Sensation verbunden ist. Man muß für diese Rolle sozusagen geboren sein, denn sie verlangt starke selbstschöpferische Anlagen. Hat ein Theater eine solche Dame nicht zur Verfügung, so unterläßt es besser die mühevolle und kostspielige Inszenierung eines ausländischen Werkes, durch dessen Fehlen keine fühlbare Lücke im Spielplane klafft. Dies mag wohl auch die Erwägung der zahlreichen deutschen Bühnen gewesen sein, die für die Titelrolle über keine so geniale Vertreterin verfügten, wie beispielsweise die Wiener Hofoper in Fräulein Renard. Sie ließen also das Werk lieber unaufgeführt, und es wäre besser gewesen, die Grazer Bühne hätte sich ihnen angeschlossen, obwohl sie mit dem Werke immerhin einen gewissen Erfolg errungen hat.

Italien.

10. „Mephistopheles".

Oper von Arrigo Boito.

(Erste Aufführung in Graz, 1901.)

Das Volksbuch vom Doktor Faust, dem gelehrten Schwarzkünstler, der sich mit dem Teufel verbunden, mit dessen Hilfe Wunder gewirkt hat und schließlich von ihm geholt worden ist, hat eine ganze Literatur hervorgerufen, die, wenn man vom ersten Bearbeiter, dem Engländer Christofer Marlowe (1590), absieht, fast ausschließlich in Deutschland entstanden ist. Nach dem in verschiedenen Fassungen herausgegebenen Puppenspiel (Mitte des 17. Jahrhunderts) haben — um nur die hervorragenderen Namen zu nennen — Lessing, Friedrich Müller, Klinger, Grabbe, Klingemann, Lenau und vor allem Goethe die Faustsage behandelt. Sie alle vertieften die sagenhaft gewordene Gestalt des alten Zauberers in echt deutscher Art, und insbesondere unser großer Goethe war es, der sie zum Träger einer ganzen Welt von Empfindungen und Gedanken gemacht hat.

Wo es aber Empfindungen gibt, da hat das Wort nicht das letzte Wort, da hat es der Ton, der ja nichts anderes ist als das unmittelbare Lautwerden der Empfindung! Die durch Goethe in ihrem uns jetzt geläufigen typischen Sinne erst geschaffene Faustidee birgt trotz ihrer philosophischen Grundfarbe in ihrem tiefsten Wesen nur Gefühlswerte, wie alles rein Menschliche; und rein menschlich ist der Goethesche „Faust" wie nur je eine aus dichterischer Innenschau erstandene Gestalt. Der unabweisliche Drang nach der Gottähnlichkeit, nach dem Erfassen und Begreifen des Universums in seinen Höhen und Tiefen findet hier seine großartigste Verkörperung; dieser Drang nach Erkenntnis ist jedoch kein rein intellektueller Prozeß, sondern stellt sich vor allem als

das Walten urmenschlicher Sehnsucht dar. Und die Musik ist es, die uns die einzige erschöpfende Ausdrucksmöglichkeit für so mächtiges Sehnen bietet.*) In diesem Sinne wäre also das Faustproblem musikalisch. Ob dramatisch, das ist freilich eine andere Frage. Goethe selbst hatte seinen „Faust“ ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt. Erst seine Freunde setzten eine Aufführung des ersten Teiles bei ihm durch. Gegen dessen theatralische Vorführung war mit Rücksicht auf seine bewegte und fesselnde Handlung im Grunde nichts Ernstliches einzuwenden. Anders aber verhält es sich mit dem zweiten Teile, in dem die eigentliche Durchführung des Faustproblems unternommen wird. Es liegt uns zwar eine von Eckermann überlieferte Äußerung Goethes aus dem Jahre 1827 vor, aus der hervorgeht, daß ihn eine Aufführung des zweiten Teiles auf dem Theater nicht unwirksam dünkte, die jedoch in ihrer gesprächsweisen Beiläufigkeit keinen Gegenbeweis gegen meine Bedenken bildet, und das umsoweniger, als Goethe, vorausgesetzt, daß hier — wie sehr zu vermuten — kein Mißverständnis Eckermanns vorliegt, davon spricht, daß der zweite Teil ganz als „Oper“ (!) mit Sängern gegeben werden solle. — Mit der groben Versinnlichung der fast durchwegs symbolischen Vorgänge begeht man aber meiner Empfindung nach geradezu ein Sakrileg an dieser geheimnisvollen Offenbarung des weisen Sehers von Weimar.

Daß sie dennoch von einer Welt auf die Bretter gezerrt wurde, die alles zu veräußerlichen trachtet und nicht ruht, ehe nicht jeder Handschuh umgestülpt ist, beweist einerseits das Mißverständnis, welches sich darin äußert, daß man ein Dichtwerk deshalb szenisch aufführen zu dürfen glaubt, weil es in die äußere Form einer theatralischen Handlung gefaßt ist, anderseits aber, welche Macht ihm innewohnt, daß es

*) Man lese Goethes Ansichten über eine zum „Faust“ passende Musik in Eckermanns „Gesprächen mit Goethe“ (Leipzig, Reclams Universalbibliothek) nach, und zwar I, S. 227, u. II, S. 44.

solcher Veräußerlichung seines Inhaltes nicht zum Opfer gefallen ist. Da es überdies physisch unmöglich ist, die übermenschlichen Dimensionen des zweiten Teiles in den Rahmen eines anständigen Theaterabends zu zwängen, so half man sich damit, daß man die wirkungs-, sagen wir effektvollsten Partien darin in zusammenhangloser, jeder dramatischen Organik entbehrenden Nebeneinanderstellung dem Publikum, dem es bekanntlich stets mehr um Zerstreuung als um Sammlung zu tun ist, als würziges Ragout vorsetzte. Die mehr oder minder geschmackvollen „Bearbeitungen" von Wilbrandt, O. Devrient (mit Benutzung der Mysterienbühne) und A. Marcks, die ich alle da und dort genossen habe, und gar das Potpourri von L'Arronge*) veräußerlichen das erhabene Werk zu einem Ausstattungsstücke, das der Ungebildete unwillkürlich in jene Kategorie einordnet, der „Die Reise um die Welt in 80 Tagen" angehört. Nur mit Hilfe der Musik war es möglich, die geistigsten Szenen dem Eindrucke des grob Sinnlichen, Materiellen zu entrücken und in höhere Sphären zu heben. Da sind wir nun wieder bei der Musik angelangt, die ich oben als jenes Reich bezeichnen durfte, in dem allein sich große und tiefe Empfindungen ganz ausleben können. Es gab deshalb auch kaum eine tiefer angelegte Musikernatur, die sich dem im „Faust" schlummernden Geiste der Musik zu entziehen vermochte. Daher auch die vielen kleinen und großen Musiken zu, aus oder nach dem „Faust", von denen ich allein gegen achtzig größeren Stils (dramatisch oder orchestral) zusammengezählt habe, wobei ich natürlich von den unzähligen Kompositionen einzelner Gesänge aus Goethes „Faust" ganz absah. Ich nenne hier nur einige Namen: Wenzel Müller, Spohr, Gounod, Fr. Reichardt, Fürst Radziwill, Reissiger, Meyerbeer, Lindpaintner, Rietz, Herbeck, Lassen, Litolff, Pierson, Brahms,

*) Von Arthur Seidl in einer seiner Kritiken witzig als „Arrangement" bezeichnet.

Schumann, Berlioz, Liszt, R. Wagner, Hiller, Taubert, v. Mihalovich, Rubinstein, Geisler, v. Heidingsfeld, Zöllner.

Bedenklicher gestaltet sich aber die Mitwirkung der Musik, wenn es sich um die Behandlung des „Faust“-Stoffes im Rahmen einer Oper handelt. Was ich oben gegen die theatralische Darstellung des „Faust“ im allgemeinen sagte, gilt darum in erhöhtem Maße von dessen Fassung als Oper, weil in einer solchen das Heiligtum der Goetheschen Dichtung einer noch schmerzlicheren Plünderung und Verwässerung durch den Umstand preisgegeben ist, daß die jeden Text verbreiternde Musik naturgemäß eine radikale Reduktion der Dichtung erfordert, damit sich die Handlung an einem normalen Theaterabende abzuwickeln vermag. Deshalb haben auch Gounods praktische Textschmiede Barbier und Carré in kluger Erkenntnis der Sachlage den übersinnlichen Faust „Faust“ sein lassen und haben sich fast ausschließlich auf die Gretchen-Episode beschränkt, deren ergreifende Liebeslyrik der Musik zugänglicher ist als alles andere im Drama. Der Erfolg gab den Herren Recht. Man schimpfte in Deutschland wacker über die „unerhörte Verballhornung“ der deutschen Dichtung, wurde aber nicht müde, die Gounodsche Oper immer wieder anzuhören und sich an ihren unbestreitbaren melodischen Reizen zu weiden. Während die Lippen sich zum Fluchen über den kecken Franzosen öffneten, klatschten ihm die Hände Beifall. Ich finde, man ist in beidem zu weit gegangen. Da kam nun ein anderer Romane, diesmal ein Italiener. Der wollte zeigen, daß er der Sache gründlicher gegenüberstehe und daß er seinen (d. h. unseren) Faust besser kenne. Ihm genügte nicht nur das Gretchen-Drama: auch der „erste“ Faust war ihm zu eng; mit kühnem Entschluß nahm er beide Teile in eine Hand, spreizte die Finger auseinander und ließ nun unten durchfallen, was eben gerade fiel, bis das schickliche Maß übrigblieb, das in einem Abende zu bewältigen ist, und ging nun daran, mit möglichster Schonung

von Originalversen und nach dem Rezepte des „Faust"-Dichters selbst „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen", aus dessen Werk eine Art Wandeldiorama zusammenzusetzen, das dem Allerweltspublikum ein wenig von allem zu naschen bietet, ohne es durch Gründlichkeit zu langweilen. Daß dieser Mann — er heißt Arrigo Boito — mit seinem Derangement unserer Nationaldichtung seinen Zweck erreicht hat, lehrte der heftige Erfolg, den der mit aller Geschäftsklugheit in den Handel gebrachte, äußerlich wohl appretierte „Faust"-Extrakt bei seinem Auftauchen erzielte. Der „Mephistopheles" (so hieß das Werk zum Unterschiede von Goethes „Faust" und von „Gounods „Margarete") machte in Italien (1868 schon in Mailand, 1875 in völliger Umarbeitung in Bologna) größte Sensation, und man ernannte seinen Verfasser zum — „italienischen Wagner"! Das Werk beschritt mehrere deutsche Bühnen, 1882 auch die der Wiener Hofoper, auf der es sich dank einer ausgezeichneten Inszenierung mehrere Jahre hielt. Und noch vor wenigen Tagen las ich von einer Aufführung des „Mephistopheles" in — San Paolo (Südamerika). Unser durch Aufführung guter Werke geschultes Grazer Publikum hat über die absonderliche Oper zutreffender geurteilt, indem es dieselbe ziemlich unzweideutig ablehnte. Der Beifall, den einzelne Teile des äußerst erfindungsarmen Werkes errangen, galt mehr den Darstellern als ihnen selbst. Die Kerkerszene, übrigens die beste der Oper, verdankte ihren hiesigen Erfolg fast lediglich der ausgezeichneten Besetzung der Rolle der Margarete und die klassische Walpurgisnacht der ihr zuteil gewordenen äußerst stil- und stimmungsvollen Inszenierung.

Um wieder auf das Textbuch zu kommen, so muß man über die wahrlich Mitleid erregende Naivetät (oder sollte es vielleicht gerade das Gegenteil davon sein?) staunen, mit der ein sonst so feinsinniger Literat wie Boito, aus dessen Feder später die trefflichen Opernbücher zu Verdis „Othello" und

„Falstaff" geflossen, bei der Abfassung des Librettos zum „Mephistopheles" vorgegangen ist. Allerdings neigt man als Deutscher im vorliegenden Falle leicht zur Unbilligkeit. Das Bestreben Boitos, tiefer zu steigen, sich dem germanischen Geiste zu nähern und ihn zu erfassen, ist unverkennbar. Daß es anderseits ein äußerst gefährliches Unternehmen ist, unmittelbar neben Goethesche Originalverse eigene zu stellen, wird man wohl zugeben müssen, sowie, daß auch sicher jeder andere dabei gescheitert wäre, da in solcher Nachbarschaft alles nur zu leicht flach und schal erscheint. Ein Deutscher hätte so etwas auch nicht gewagt. Der Italiener aber hatte hier insofern leichteres Spiel, als er seine eigenen Verse nur neben eine Übersetzung der Goetheschen zu stellen hatte, nicht neben diese selbst, so daß sich dadurch die Differenz wieder einigermaßen ausglich. Die deutsche Übertragung des ganzen Textbuches (durch Niese) rekonstruiert jedoch den Krebsschaden des Boitoschen Unternehmens zum Nachteile des Werkes, und es wäre klüger gewesen, alle Verse im Deutschen lieber von Goethes Wortlaute unabhängig zu machen und neu zu gestalten.

Und was ist mit dem Stoffe selbst geschehen? Jede eingehende Erörterung der Boitoschen Verschneidung erscheint mir als eine zu hohe Auszeichnung des Machwerkes. Aus unseren wundervollen Gestalten sind kostümierte Puppen geworden; jeder Versuch einer Charakterisierung ist unterblieben. In skizzenhaften Bildern werden die sinnfälligsten Momente der beiden Teile herzlos abgewickelt. Es ist ein wahrer Jammer, was hier aus unserem süßen Gretchen geworden. Und welche Kokottenmelodie hat ihr der Komponist in den Mund gelegt; das keusche Gretchen „müßte vor dem Herrn schamrot werden!" Was nützt es, daß er die Bezeichnung „con molta grazie e semplicità e quasi puerile" über die Noten geschrieben! — Und erst Faust selbst! Ein süßlicher Tenorist, das ist alles, was Boito aus ihm gemacht, ob nun vor

Gretchen „Himmelsfreuden flammend ihm das Herz entzünden" oder ob er „in neuen Liebesflammen" für Helena „entbrennt". Am schlimmsten aber steht's um den alten Faust und dessen Tod. Trotz einiger gelungener musikalischer Stimmungsmomente haben wir da eine abstoßende sentimentale und theatralische Komödie vor uns, an der dem Tieferblickenden alles flach und albern erscheint, wahrlich eine Versündigung am Goetheschen Geiste! Die köstliche Figur der Marthe sowie der Famulus Wagner sind bei Boito zu Schatten zusammengeschrumpft. Zum Träger der Handlung und zu einer höchst prätentiösen Figur wird hier Mephistopheles, der sich als spiritus rector aller Bühnenvorgänge gebärdet, wodurch sich auch der Titel der Oper rechtfertigt. Trotz aller krampfhaften Bemühungen des Autors, die Beziehungen des höllischen Dämons zu Faust tiefsinnig zu gestalten, ist doch nicht viel Besseres aus ihm geworden als der leidige abgeschmackte Theaterteufel, den man schon aus Meyerbeers „Robert" oder Gounods „Margarete" zur Genüge kennt. Das Singen, das ihn in diesen Opern fast zu einer gemütlichen Erscheinung macht, ist ihm hier beinahe ganz unterbunden worden, denn es reduziert sich entweder auf monotones Geplapper oder auf „Deklamieren" in den widerborstigsten Intervallen. Bleiben noch die augenberückenden Schemen der griechischen Helena und der Panthalis. Daß Boito seiner Helena die Worte in den Mund legt, die bei Goethe der Chor der gefangenen Trojanerinnen spricht, mag er selbst verantworten.

Was nun die Musik des „Mephistopheles" im besonderen betrifft, so ist darüber nicht viel Erquickliches zu sagen. Einen Erfinder kann man Boito beim besten Willen nicht nennen. Die Gesangsmelodie bewegt sich — und darin steht dieser Komponist fast allein da — meistens gar nicht, hat also einen eintönigen, psalmodierenden Charakter. Dafür um-

kreist das zeitweilig mit größtem Glanze und Raffinement, zeitweilig aber wieder geradezu dürftig und strohtrocken behandelte Orchester die Stimme, als fürchte sie sich vor ihr. Wagners Singstimme fügt sich oft als Mittelstimme in den symphonischen Bau der Gesamtpartitur ein. Bei Boito ist es jedoch anders: da er keine Polyphonie kennt, so ist ihm die Gelegenheit zur Unter- oder besser Einordnung einer gesungenen Melodie, die aber dennoch wie ein alter Cantus firmus völlig selbständig erscheint, nicht gegeben. Boito geht der italienischen Kantilene in mißverstandener Anwendung des modernen deutschen Charakterisierungsprinzips sichtlich aus dem Wege. Man denkt an den Fuchs und die sauren Trauben. Wo er aber im eigentlichen Sinne des Wortes melodisch wird, nimmt seine Erfindung meist einen unvornehmen oder auch unoriginellen Charakter an. So verhält es sich besonders mit den spärlichen arioſen Stellen, die Faust zu singen hat. Unter ihnen ist die Romanze „Da i campi, da i prati“ übrigens noch das Hübscheste. Nach einer Anzahl von unbestreitbar geistreichen Stellen springt oft plötzlich ein welscher Schlager in unverfrorenster Weise auf den Plan, als sei er dem Komponisten entschlüpft. Das ist beispielsweise nach den unerfreulichen „tiefsinnigen“ Aufklärungen der Fall, die Mephistopheles Faustens im ersten Akt über sein eigenes Wesen gibt. Da setzt ein Duett von bedenklichster Trivialität zwischen den beiden ein, welches an Charakterlosigkeit das an gleicher Stelle stehende Schlußduett des ersten Aktes in Gounods „Margarete“ noch übertrifft, leider aber nicht an melodischem Reize, in welchem Punkte Boito mit seinem älteren französischen Kollegen überhaupt keinen Vergleich aushält. Von Faust und Mephistopheles ist da urplötzlich keine Spur mehr zu bemerken; man sieht und hört nur mehr einen Tenoristen mit einem Bassisten zusammen ein flottes Couplet singen. Es war ein Beweis für den Geschmack unseres Kapellmeisters, daß er dieses

unmögliche Stück für die hiesige Aufführung fast ganz gestrichen hat.

Boito ist aber leider auch kein Gestalter. Dazu fehlt es ihm an dem seinem Wollen entsprechenden Können. Anläufe zu Hohem sind vorhanden, so in den Chorpartien. Die ekstatischen Hymnen im Prolog wirken; das ist nicht zu leugnen. Läßt man sich aber von den unvermittelten Harmonien nicht verblüffen, mit denen diese seltsame Wirkung konstruiert wird, so empfindet man eine gewisse Leere. Der Italiener musiziert entweder ehrlich fromm wie Palestrina und — wenn auch in anderer Weise — wie Verdi, oder er posiert; und das zweite tut Boito im Himmelsprologe. Anderseits kann man ihm nicht absprechen, daß er, obzwar er keine Größe in sich trägt, doch ein gewisses unbestimmtes Gefühl für das Große hat. Geist ist in allem, was er macht. Oder sollte man ihn seinen Cherubimgesängen absprechen, die so fein wie tönender Äther behandelt sind?

Die eigentliche Stärke des Musikers Boito liegt im Theatralischen; er ist hierin Meyerbeer verwandt, dem er allerdings als Erfinder nicht das Wasser reicht. Das Grausige und Häßliche zieht er aber dem Wohllautenden vor, und in diesem Punkte unterscheidet er sich insofern vorteilhaft von Meyerbeer, als ihm das unbedingte Gefallenwollen nicht die Hauptsache ist.*) Die erste Walpurgisnacht ist wohl das Eigenartigste der Oper und hat entschieden einen genialischen Zug. Das Wilde, Schauerliche, Fesselose, ja Ungenierte der Hexenchöre liegt Boitos ungebärdigem Talente am besten. Musik ist der scheußliche tönende Höllenbreughel zwar kaum mehr zu nennen; aber in diesem Falle schadet das nicht. Die

*) Hier sei an eine Äußerung Goethes als Antwort auf eine Frage Eckermanns erinnert, ob wohl eine passende Musik zum „Faust" zu erwarten sei: „Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider".

in der ganzen Oper eine wirklich unerlaubt große Rolle spielenden Quintenfortschreitungen feiern hier einen wahren Hexensabbath. Boito schleudert sie uns mit satanischer Grausamkeit ans hilflose Ohr. In dem teuflischen Chore „Siam salvi in tutta l'eternità!" spielen die „leeren" Saiten der Streicher G, D, A, E eine schier unmenschliche Rolle, und bald darauf in der hündisch unterwürfigen Huldigung für Mephistopheles wirken die leise gemurmelten leeren Quinten noch charakteristischer. Quintus Octavius, wie ich Boito gern nennen möchte, kommt aber von diesem seinem Lieblingscharakterisierungsmittel, leider fast seinem einzigen, nicht los. Schon an die Tür seines Werkes hat er ein Quinten-Symbol gesetzt, gleichsam als Motto für das, was wir zu erwarten haben, ein Pentagramma, das uns im Laufe des Werkes noch viel „Pein macht", vor dem aber Mephistopheles nicht zurückscheut, sondern das ihm sogar gewidmet zu sein scheint. Am Beginne des Zwiegespräches Fausts mit Wagner beim Osterspaziergange sind Boitos Leibquinten geistreich verwendet. Das allmähliche Herniedersinken der Dämmerung drückt der Komponist mit ihrer Hilfe glücklich aus; der chromatische Quintenprozeß schreitet langsam vom leuchtenden D-dur bis zum düsteren B-moll vor. — Selbst die lichte und mit den wohligsten Klängen erfüllte Helena-Szene beginnt mit Quintenfortschreitungen, allerdings in der Gegenbewegung, wofür man schon recht dankbar sein muß. Sonderbar berührt diese Quintomanie gerade bei einem Tonsetzer aus dem Volke des sprichwörtlichen Wohllautes. In harmonischer Beziehung fällt auch noch anderes bei Boito auf, so das häufige Ineinanderfluten des Dur- und Moll-Geschlechtes. Auch unmotivierte Harmonien finden sich häufig; ich erinnere an den alterierten Nonnen-Akkord in dem lustigen Bauernwalzer der im allgemeinen etwas rohen Ostersonntag-Szene, welcher übrigens zu den natürlichsten und wirkungsvollsten Stücken der Oper gehört. In ihm gelingt es Boito am besten, den

wiederholt vergeblich angestrebten deutschen Charakter des Milieus zu treffen. Freilich: der Juchheisa-Walzer klingt in des Deutschen Zöllner auf Goethes Originaltext komponiertem „Faust" noch ganz anders und viel deutscher. Für die Fremdländerei unserer Theater ist es — nebenbei bemerkt — bezeichnend, daß wir Deutsche uns unseren „Faust" zuerst von einem Franzosen und dann von einem Italiener komponiert vorsingen lassen müssen, bevor auch nur daran gedacht wird, das Werk eines deutschen Komponisten — und noch dazu eines so reich begabten wie Zöllner — aufzuführen.

So unruhig wie in der Harmonie ist Boito auch im Rhythmus. Seine Rhythmen wechseln mitunter zum Seekrankwerden; so wirft er ohne Not zwei- und dreiteilige Taktarten durcheinander.

Leitmotive im Sinne Wagners wendet er nicht an; es sind nur einige der spärlichen melodischen Phrasen als Reminiszenz-Melodien verwendet. So erscheint z. B. die Melodie aus der recht ärmlichen und skizzenhaften Gartenszene wieder bei der Gretchen-Vision in der ersten Walpurgisnacht, in der Kerkerszene und im Epilog. Von irgend welcher Verarbeitung keine Spur.

Stimmungen weiß Boito mit den einfachsten Mitteln zu erzeugen (ich erinnere an den nächtlichen Übergang vom Spaziergange zur Studierstube Fausts); nur verflüchtigen sie sich rasch, da sie der Komponist kaum vorbereitet und nicht ausklingen läßt.

In Gretchens Tod erreicht das Werk die einzigen echten tieferen Wirkungen. Da ist alles dramatisch. Freilich wirkt die Situation selbst schon übermächtig. Diese Szene erweckte auch den einzigen, allgemeinen großen und andauernden Beifall des Hauses, der nach der ersten Walpurgisnacht ganz ausblieb und sich nach der Gartenszene hartnäckig auf den „Olymp" beschränkte, während sich im Parkett und in den Logen keine Hand rührte. Die anderen Teile wurden mit

wohlwollendem Gleichmute aufgenommen, und galt der ihnen gezollte Beifall unverkennbar der zum größten Teile sehr lobenswerten Aufführung.

II. „Bohême".

Oper von Giacomo Puccini.

(Graz, 1900.)

Von allen Jungitalienern auf dem Gebiete der Oper sind Giacomo Puccini und Umberto Giordano die hervorragendsten. Sie übertreffen bei nicht geringerer musikalischer Begabung im Punkte der Technik weit ihre viel populärer gewordenen Zeitgenossen Mascagni und Leoncavallo. Puccini ist aber an Erfindung reicher als Giordano. In seiner Melodik offenbart sich nicht nur Geist und Witz, sondern auch echtes Gemüt. Deshalb eignete sich Puccinis Talent ganz besonders zur musikalischen Behandlung des zwischen den Gipfeln höchster Freude und tiefsten Leides auf und ab pendelnden leichtblütigen Künstlervölkchens des „quartier latin", in dessen Innerem die „Muse des Glückes" wohnt. Oft haut der Komponist über die Schnur, beispielsweise wenn er meint, das tolle Leben vor dem Café Momus nicht mit gebräuchlichen harmonischen Mitteln, sondern mit scheußlichen Quintenfortschreitungen und noch dazu in den Trompeten, charakterisieren zu müssen, ein Fall, der sich im folgenden „Bilde" in den Flöten in aus dynamischen Gründen etwas erträglicherer Weise wiederholt. Das verschlägt aber nichts: Alles, was Puccini in seiner „Bohême" melodisch, harmonisch, rhythmisch und orchestral vorbringt, trägt den Stempel der Genialität an sich, da er stets den Nagel auf den Kopf trifft, was von Leoncavallo in dessen Behandlung des

gleichen Stoffes (aufgeführt vor zwei Jahren an der Wiener Hofoper) keineswegs behauptet werden kann.

Puccinis „Bohême" ist das Prototyp des Opernrealismus und scheinbar ein schlagender Beweis für dessen Existenzberechtigung. Die Musik leistet hier in der Untermalung und Charakterisierung des Natürlichen, ja selbst des Alltäglichen, das Möglichste. In diesem Stoffe mag man sich das gern gefallen lassen, da seine Eigenart es eben verträgt. Die geradezu geniale musikalische Darstellung der schroffen Gegensätze, die hier die Bühne zum getreuen Abbilde des Lebens machen, verhilft dem köstlichen Werke trotz aller seiner Mängel zu einer tief eindringlichen Wirkung.

---

12. „Othello".

Oper in 4 Aufzügen von Arrigo Boito. Musik von Giuseppe Verdi.

(Erste Aufführung in Graz, 1900.)

Es ist eine unter Literaten ziemlich allgemein verbreitete Ansicht, daß es ein Sakrileg sei, die Dramen unserer großen Dichter als Substrat zu Operntexten zu benützen. Ich bin durchaus nicht abgeneigt, den Herren im allgemeinen recht zu geben, besonders im Hinblick auf die üblen Erfahrungen, die man mit der Verballhornung einiger unserer größten dramatischen Meisterwerke gemacht hat. Ich erinnere nur an „Margarete" (Gounod), „Tell" (Rossini), „Hamlet" (Thomas), „Macbeth" (Verdi), „Kabale und Liebe" (Verdi), „Romeo und Julie" (Gounod), denen sich die Opernverhunzungen der Goetheschen Romane in Thomas' „Mignon" und Massenets „Werther" würdig anschließen. Da es nun aber in der Oper, auf deren Standpunkt wir uns bei Betrachtung dieses Mißstandes stellen müssen, mehr auf die Art des Stoffes, auf mächtige Empfindungen und Leiden-

schaften und auf starke Gegensätze ankommt als auf intellektuelle Vorgänge und Aktionen, so dürfen wir es bei dem Mangel an Stoffen der ersten Art keinem Komponisten übelnehmen, wenn er — selbst mit der Überzeugung, einen Akt der Pietätlosigkeit zu begehen — die zur musikalischen Behandlung geeigneten und seiner Individualität entgegenkommenden Stoffe nimmt, wo immer er sie auch findet. Ein Richard Wagner freilich hätte so etwas nie getan. Er konnte nur einen Stoff dramatisch gestalten, den er mit der Wurzel seinem Urboden entriß, der ihn aus inneren Gründen zur musikalisch-dramatischen Behandlung trieb, einen Stoff, der, „aus dem Geiste der Musik geboren“, von ihm erst zum Leben zu erwecken war. Unsere großen Dichter anderseits hätten nie ein Wortdrama geschrieben, dessen Inhalt sich nicht völlig mit dem Worte allein hätte erschöpfen lassen. Es besteht da vielleicht nur eine einzige Ausnahme: Hauptmanns „Versunkene Glocke“.*) Die Forderungen des musikalischen

*) Schillers „Braut von Messina“ gehört nicht direkt hierher, weil der Dichter in diesem Drama mit der Einführung der Chöre sozusagen selbst zum Musiker ward, dem nur die Eignung fehlte, seiner allgemein *musikalischen* Empfindung den über die Elemente des Rhythmus und Reimes noch weit hinausgehenden künstlerischen Ausdruck zu verleihen. In diesem Werke des großen Dichters ersehe ich jedoch die *Sehnsucht nach dem musikalischen Drama*, wie sie sich — wenn auch in etwas anderem Sinne — bereits in seiner „Jungfrau von Orleans“ bemerkbar machte, um später im „Tell“ abermals hervorzutreten. — Auffallend ist es immerhin, daß die *drei letzten* Bühnenwerke Schillers zur Oper hinneigen, besonders wenn man damit eine Stelle aus dem Briefwechsel des Dichters mit Goethe in Zusammenhang bringt, welche lautet: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte“ (29. Dezember 1797). Wer denkt da nicht unwillkürlich an das Wagnersche Kunstwerk? — Man lese übrigens auch die Einleitung Schillers zur „Braut von Messina“, um zu begreifen, nach welcher Richtung hin Schiller sich etwas Ersprießliches von der Entwicklung des idealen Dramas erhoffte. Bei Wagner wurde der „Chor“ zum seelenkündenden *Orchester*.

Dramas, dieser letzten Entwickelungsstufe des Dramas überhaupt, sind eben ganz und gar verschieden von denen der Oper, die immer nur eine recht zweifelhafte, halb dem nur Theatralischen, halb dem rein Musikalischen dienende Gattung sein und endlich — wenn uns nur die rechten Meister des musikalischen Dramas erstehen — von selbst absterben wird. — Wagner, mit ureigener Dichterkraft begabt, hatte es nicht nötig, fremde Pulte zu plündern; er durfte *selbst* aus dem kastalischen Quell schöpfen. Was sollen nun aber Diejenigen tun, denen die Götter solche Gnade nicht gewährten? — Findet nun Einer von ihnen ein Drama, das ihn im Innersten packt und ihn nicht ruhen läßt, bis er es zur Oper gemacht, so folge er ruhig diesem unabweislichen Drange und trachte nur, daß er oder sein Librettist die Sünde wider den heiligen Geist nicht so weit treibe, daß das Wesen des Originals entstellt oder aufgehoben wird. Schließlich kommt's doch immer darauf an, *wie* etwas gemacht wird. Kein Einsichtiger wird zum Beispiel die Änderungen und Zusammenziehungen, ohne die es in der Oper naturgemäß nicht abgehen kann, verurteilen, die da Ponte in Beaumarchais' „Figaro", Mosenthal in den „Lustigen Weibern", Widmann in „Der Widerspenstigen Zähmung" mit Geschick und Pietät gemacht haben und ohne die wir um drei musikalische Meisterwerke ärmer wären?

Der geistvollste unter den Transformatoren dieser Art ist ohne Zweifel Arrigo Boito, der berühmte Dichter-Komponist, der — in Italien als Lyriker, Novellist und dramatischer Dichter fast mehr gefeiert wie als Tonsetzer — dem von ihm überschwenglich verehrten Altmeister Verdi die Textbücher zum „Othello" und „Falstaff" schrieb — ein in der gesamten Kunstgeschichte einzig dastehender, nicht genug anzuerkennender Akt von Selbstentäußerung, der an moralischem Wert noch gewinnt, wenn man weiß, welch hervorragender Musiker Boito ist, dem es weder an vortrefflicher tonsetze-

rischer Technik, noch an Erfolgen gebrach.*) Diese Doppelbegabung des hochgebildeten Künstlers merkt man den genannten beiden Textbüchern aber auch an. Wenn ich seinem Buche zum „Falstaff" (dem bedeutendsten Werke Verdis) vor dem des „Othello" den Vorzug gebe, so ist das weniger in der selbständigeren Anlage der Arbeit begründet, als in der besseren Eignung des Stoffes. In beiden vereinigt er die möglichste Pietät gegen das große Original mit der feinfühligsten Rücksicht auf den Musiker, den eben nur wieder ein Musiker so ganz verstehen konnte. Man sieht, er kennt seinen Shakespeare und hat Geist von dessen Geiste. Die Diktion ist — soweit ich es beurteilen kann — schön und schließt sich in vielen Stücken an die wortgetreue italienische Übersetzung des Originals an. Ich muß ausdrücklich betonen, daß ich hier nicht von der deutschen Übersetzung Max Kalbecks spreche, die sich mit der schwierigen Aufgabe, den deutschen Sprachakzent auf die Musik des italienischen zu pfropfen, leidlich gut abfindet.

Da das Shakespearesche Drama jedem Gebildeten bekannt ist, bin ich der Ausübung des Gebrauchs enthoben, dem Leser den Inhalt der Verdischen Oper zu erzählen. Er ist der gleiche wie dort. Festzustellen bleibt nur, welche wesentliche Veränderungen die Oper gegen das Original aufweist. Die einschneidendste ist die, daß Boito den ersten Akt kurz entschlossen wegließ, was wegen der darin sich darbietenden schönen Anregungen für den Komponisten doppelt bedauerlich ist. Der Grund war lediglich die Furcht vor zu großer Ausdehnung des Ganzen. Mit Recht hielt der Librettist die möglichst lückenlose psychologische Darstellung des eigentlichen Eifersuchtsdramas für notwendiger als die Beibehaltung der für die Kennzeichnung der Hauptcharaktere allerdings wich-

*) Erst nach mehr als dreißig Jahren tritt Boito — wie ich höre — demnächst mit einer eigenen neuen Oper, „Nero", wieder als Dichter-Komponist in Mailand hervor.

tigen Vorgänge des ersten Aktes. Wennschon überhaupt, dann konnte nur da gestrichen werden. Othello landet also gleich mit Beginn der Oper unter einem heftigen Gewitter, das mir jedoch trotz der mächtigen Schilderung musikalisch zu lang ausgesponnen scheint, in Cypern. — Ferner hat Boito noch die Figuren des Brabantino und der Bianca weggelassen. Die Oper endet wie die Tragödie. Das verdient schon deshalb Erwähnung, weil gar manche Fälle von frechen und geschmackbeleidigenden Umänderungen in der Opernliteratur vorgekommen sind — ich erinnere an „Mignon" und an Rossinis „Othello", in dem eine — Versöhnung (!) des Ehepaares nach rechtzeitig erfolgter Aufklärung stattfindet, ein Abschluß, der unglaublicherweise sogar bei den allerersten deutschen Aufführungen des Shakespearischen (!) „Othello" in Hamburg, in dem der große steiermärkische Schauspieler Franz Brockmann (1745—1812) die Titelrolle spielte, vom Senate befohlen worden war, um die Gemüter durch den grausigen Ausgang nicht ungebührlich aufzuregen.

Von Natur unmusikalisch ist wohl nur eine Gestalt im „Othello"; es ist der kalt berechnende, also jeder Innerlichkeit bare Schurke Jago. Für dieses Scheusal ist eigentlich jede Musik zu gut. Diese Erwägung mag auch die Ursache davon gewesen sein, daß, während andere berühmte Stoffe eine ganze Anzahl von Komponisten gefunden haben, der „Othello" außer von Verdi nur noch von Rossini — allerdings recht in dessen früherer saloppen Art — als Oper komponiert worden ist. Verdi hat sein eminent dramatisches Talent gerade mit der äußerst gelungenen Umschiffung dieser Klippe neuerdings aufs glänzendste dargetan.

Da wir in Deutschland gewohnt sind, Shakespeares „Othello" meist in arger Verstümmelung aufgeführt zu sehen, so fühlen wir uns in der Verdischen Oper nicht übermäßig verkürzt. Von der bedeutsamen Rolle der Emilia zum Bei-

spiel bekommt man dort auch kaum mehr zu hören als in der Oper.

Und wie hat sich Verdi in seine Aufgabe gefunden?

Der Meister von Busseto, der in seinen jungen Jahren eine Oper nach der anderen in rascher Folge geschrieben hatte, wurde mit dem zunehmenden Alter weiser und daher kritischer gegen sich. Nach fünf Jahren Pause kam im Jahre 1882 seine melodienstrotzende „Aïda" zur Aufführung, nach weiteren fünf Jahren (1887) folgte der „Othello" und erst nach sechs Jahren der „Falstaff". Welche Entwickelung in so hohem Alter! Sie steht einzig da in der ganzen Kunstgeschichte. Man hört oft von dem Wagnerschen Einflusse reden, der sich bei jedem der letzten Werke Verdis mehr fühlbar gemacht habe. Solche Irrtümer können nur auf Grund völlig oberflächlicher Wahrnehmungen rein äußerlicher Art entstehen. Was uns allenfalls beim späteren Verdi Wagnerisch erscheinen könnte, ist das immer mehr zur Geltung kommende Überwiegen des Dramatischen gegenüber dem absolut Musikalischen. Dieser Fortschritt lag aber ausschließlich in Verdis Genialität begründet, die sich, nachdem sie die Irrnisse der welschen Opernbegriffe durchschritten, endlich von selbst „des rechten Weges wohl bewußt" werden mußte. Dazu kommt noch die Erfahrung, die man an jedem alternden Künstler machen kann: daß sich die Meisterschaft mit der abnehmenden Erfindung steigert, wie Spiel, Aussprache und Gebärde beim alternden Sänger, der mit dem Nachlassen der stimmlichen Fähigkeiten immer mehr auf diese Faktoren angewiesen ist, wenn er noch Wirkungen erzielen will. Verdi war von jeher eine eminent dramatische Natur. Wer hätte dies nicht schon im „Troubadour", im „Rigoletto", ja in noch weiter zurückliegenden Werken, wie im „Nabukodonosor", erkannt? Man hatte aber dort überall mit einer so erdrückenden Fülle von Erfindung zu tun, daß darüber unwillkürlich das Dramatische einigermaßen übersehen werden konnte, so

sehr es auch unbewußt auf jeden wirkte, der diese Werke genoß. Der Theatraliker allerdings überragte damals noch stark den latenten Dramatiker. In Verdis beiden letzten Werken aber trat erst der Dramatiker in seine vollen Rechte. Das Theatralische ist da nur mehr in ganz kleinen Dosen zu finden. Verdi geht als Kenner und sicherer Beherrscher des Publikums keiner Wirkung aus dem Wege, wo sich ihm nur irgend eine Gelegenheit dazu bietet, aber er beutet sie nicht zum sinnlosen Effekte, zur „Wirkung ohne Ursache" aus, wie dies viele seiner minder begabten Zeitgenossen getan haben. Vor allem ist er — wie es sich auch im „Othello" in hervorragender Weise zeigt — ein Meister der Gegensätze, ähnlich wie Richard Wagner. Nur liegen sie bei ihm unverhüllter zutage, als beim deutschen Meister. Dafür ist er auch Romane. Man denke beispielsweise an den Moment im dritten Akte, wo Jago nach den im erhitzten Fieberwahn der rasendsten Eifersucht von Othello ausgestoßenen Worten: „Dann soll er sterben . . . . er gesteh', — er gesteh'! . . . jetzt Beweise!" die Ankunft Cassios triumphierend mit den Worten meldet: „Cassio ist da!"; ferner an den Kontrast zwischen den Siegesfanfaren hinter der Szene und dem Verzweiflungszustande Othellos am Schlusse dieses Aktes! Oder an den schauerlichen, in düstersten Farben gehaltenen Eintritt Othellos nach den engelhaft lichten Andachtsgesängen Desdemonas im letzten Akte!

Und wie weiß Verdi die Orchesterpalette in den Dienst der dramatischen Charakteristik zu stellen! Da zeigt er sich als großer Meister, bei dem es von Werk zu Werk im Fortschreiten kein Ende gibt.

Ebenso geht seine Harmonie völlig im Ausdrucke auf, wenn sie auch oft einen etwas skrupellosen Eindruck macht (siehe die Oktaven in den äußeren Stimmen bei den aalglatten Worten Jagos „O woll't Euch vor Eifersucht bewahren!"). Eine Manier Verdis, in der er mir des Guten etwas zu viel

tut, ist seine häufige Anwendung chromatischer Fortschreitungen.

Das Malerische im Orchester feiert schon in „Aïda“ Triumphe. Symphonisch in des Wortes eigentlichem Sinne ist sein Orchester nicht. Das allein schon unterscheidet ihn sehr von Wagner. Das Einzige, was er mit diesem äußerlich gemein hat, ist vom „Othello“ ab die Vermeidung sogenannter Nummern. Seine Duette gehen fast ganz im Dialog auf. Nur an den Schluß setzt er, wie das ja selbst Wagner noch im „Tristan“, „Siegfried“ und in der „Götterdämmerung“ getan, gleichsam als Krönung des Ganzen, die Zweistimmigkeit des Duettsatzes. Und trotzdem ist sein „Othello“ eine Oper, wenn auch eine im höchsten Sinne, und kein musikalisches Drama. Der „Falstaff“, den man gern die italienischen „Meistersinger“ nennt, kommt allerdings diesem Ideale viel näher. Was Verdi den Größten seiner Kunst anreiht, ist die Tatsache, daß jedes seiner letzten Werke einen eigenen Stil aufweist. Schon in seinen früheren Opern zeigte sich bei ihm im Gegensatze zu seinen Landsleuten Rossini und Donizetti eine besondere Anlage gerade dafür. Die drei Werke des Greises Verdi aber fordern dadurch erst zu unbeschränkter Bewunderung heraus.

Soll ich noch etwas an der „Othello“-Musik hervorheben, so seien es die gewaltigen Steigerungen. Ich erinnere besonders an den Dialog zwischen Jago und Othello im zweiten Akt: Von dem Augenblicke an, wo Jago dem Othello den „Floh ins Ohr setzt“ (um mich dieser banalen Wendung zu bedienen), bis zum mächtigen Schlußtrumpf, der den Akt überaus effektvoll beschließt, ist man unter dem Banne der qualvollen Situation Othellos; man atmet mit ihm erst wieder im befreienden Racheschwur auf.

Der zweite Akt des „Othello“ enthält ein Quartett in des Wortes höchster Bedeutung, in seinem Meistergefüge an das Quartett im ersten Akte des „Don Juan“ erinnernd.

Auch große Ensemblesätze mit Chor wendet Verdi an (im Trinkliede des ersten und in dem trotz seiner imponierenden Architektur etwas „gemacht" anmutenden Ensemble des dritten Aktes). Der Eindruck, den man davon empfängt, ist nicht gerade ein opernhafter im schlimmen Sinne, wenn auch der Refrain des Trinkliedes im ersten Ensemble ein wenig an einen bekannten Sang des Mephisto in Gounods „Margarete" anklingt. Voll echter Poesie ist der Dialog zwischen Othello und Desdemona „Nun in der nächt'gen Stille", der dem ersten Akt einen ähnlich sanft verklingenden Abschluß verleiht, wie er dem korrespondierenden Akte der „Aïda" eigen ist. Othellos Partie hat neben Stellen von höchster Leidenschaft und Schärfe schöne und tief empfundene Kantilenen, so die in As-dur „Nun, ach, für immer fahr' wohl", die zwar effektvoll ist, aber einen starken Stich ins Opernhafte hat; ferner die Apostrophe an die ermordete Desdemona „Und du, wie bist du bleich, mein Lieb", die jedoch für mein Gefühl eine des großen Verdi unwürdige Geschmacklosigkeit darstellt; denn es beleidigt unser germanisches Empfinden, wenn wir einen Othello, den vermeintlichen Rächer seiner Ehre, unmittelbar bevor er, von der furchtbaren Tragik seiner Tat erschüttert, an sich selbst Hand anlegt, einige sentimentale, wenn auch noch so schöne Phrasen singen hören müssen. Ein sentimentaler Othello — unmöglich! An und für sich wirkt die bezaubernde Liebesphrase aus dem ersten Akte, wenn sie am Schlusse wiederkehrt, als der sterbende Mohr seine Desdemona dreimal (!!!) küßt, entzückend.

Der hiesige Erfolg des Werkes gestaltete sich zu einem ganz außergewöhnlich großen und warmen.

IV.

Kleine Künstler-Monographien.

1. Friedrich Smetana.*)

(1885.)

„Durch Dorn und Lorbeer, welch'
ein Müh'n und Ringen!"
(Anastasius Grün.)

In der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" konnte man am 16. Mai 1884 die tragische Nachricht vom Tode Smetanas lesen; sie schloß mit den Worten: „Der physische Tod erschien ihm als Erlöser und Befreier und nahm von seinem Geiste den Bann des Todes. Ihm starb der Schmerz— uns aber ward er geboren." Unter dem „Banne des Todes", der von seinem „Geiste" genommen wurde, ist auch der Bann des Mangels an allgemeiner vorurteilsloser Anerkennung zu verstehen, der auf den Produkten seines Geistes lag, solange der geniale Schöpfer derselben noch unter den Lebenden wandelte. Der unglückliche, hochbedeutende Mann, dessen Tod für die Kunst ein gewaltiger Verlust ist, hat gekämpft und gerungen wie nur wenige, um das Ideal zu erreichen, das ihm, dem begeisterten

*) Dem 1886 erschienenen Buche des Verfassers „Miscellen" entnommen.

Verehrer seiner Nation, der tschechischen, und seines Vaterlandes Böhmen, in der Kunst vor Augen leuchtete.

Das Große anderer Nationen anzuerkennen, liegt so sehr im germanischen Blute, daß es für den einzelnen weder als ein besonderes Verdienst noch als Mangel an nationalem Selbstbewußtsein gelten kann.

Die Lebensgeschichte Smetanas enthält nicht vieles, aber viel.

Der böhmische Meister wurde am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren, wo sein Vater Brauer war; daselbst besuchte er die Volksschule und genoß mit fünf Jahren den ersten Musikunterricht vom Lehrer Chmelik. Als sechsjähriger Knabe spielte er bereits öffentlich mit Erfolg in Prag. Seine Gymnasialstudien machte er in Neuhaus, wo er auch musikalischen Unterricht beim Organisten Ikavec erhielt, in Deutschbrod, Prag und Pilsen, bildete sich aber immer nebenbei im Klavierspiel, bis er endlich, da sein Vater mit der von ihm eingeschlagenen musikalischen Laufbahn durchaus nicht einverstanden war, auf eigene Faust mit einem Barvermögen von 20 Gulden nach Prag reiste, um dort — obwohl auf seinen Erwerb angewiesen — musiktheoretischen Studien, die er noch nicht betrieben hatte, mit größtem Eifer bei dem tüchtigen Pädagogen Josef Proksch zu obliegen. Dieser interessierte sich für das „wilde Talent" — wie er Smetana nannte — außerordentlich und stellte ihm seine ganze Musikbibliothek zur Verfügung. Nun wurden die alten Meister mit Leidenschaftlichkeit studiert. Auf Verwendung des berühmten Komponisten und Konservatoriums-Professors Kittl wurde Smetana Klavierlehrer beim Grafen Leopold Thun. 1848 vermählte er sich mit Fräulein Kollař und gründete ein eigenes Musikinstitut, das einen erfreulichen Aufschwung nahm. 1850 wurde er von Kaiser Ferdinand als Lehrer berufen, und 1866 übersiedelte er nach Gothenburg in Schweden, wo er als Musikdirektor der

dortigen „philharmonischen Gesellschaft" bis 1861 wirkte, in welchem Jahre er nach Prag zurückkehrte, um dann alljährlich die Ferien bei Liszt in Weimar zuzubringen, wo er gleichzeitig mit Bülow, Raff und Tausig den wertvollen Unterricht des Altmeisters genoß. Als er sich um die Kapellmeisterstelle am tschechischen Theater in Prag bewarb, wurde sie ihm nicht bewilligt; erst als seine erste Oper „Die Brandenburger in Böhmen" 1865 vierzehnmal mit unerhörtem Erfolge über diese Bühne ging, erhielt er die Stelle und bekleidete sie zum Segen des Institutes bis zum Jahre 1874, wo den genialen Künstler ein entsetzliches Los ereilte.

Am 20. Oktober des genannten Jahres verlor er plötzlich über Nacht sein Gehör, und zwar für immer. Er suchte bei allen Kapazitäten Deutschlands und Österreichs Hilfe, konnte sie aber nicht gewinnen. Es war rührend, mit welcher Ergebung dieser Mann sein furchtbares Schicksal trug. Als ich im Oktober 1882 Gelegenheit hatte, in Prag seine Bekanntschaft zu machen, mußte ich mich schriftlich mit ihm verständigen. Er selbst sprach fließend und leicht. Als er mir von seinem Unglücke ausführlich erzählte, verdüsterte sich die Stimmung des mit seltenem Humor begabt gewesenen Mannes plötzlich. Er erzählte mir viel aus seinem interessanten Kunstleben und von seinem Schaffen. Unter anderem bemerkte er, daß er nur im Zustande höchster Inspiration komponieren könne, da sonst dem Gehörlosen die Noten ganz kalt, wie Rechnungen, erschienen. Wenn er aber einmal zu schreiben beginne, befinde er sich und erscheine ihm alles im Zustande wunderbarer Verklärung. In dieser gänzlichen Taubheit schrieb Smetana seine großartigsten Werke, die symphonischen Dichtungen, welche unter dem Gesamttitel „Mein Vaterland" bei Urbánek in Prag erschienen sind. Auch die „philharmonischen Konzerte" gründete er in dieser Zeit; diese konnten sich jedoch seit dem Eintreten der gräßlichen Katastrophe ohne seine persönliche Leitung nicht halten.

Smetana hat acht Opern geschrieben, von denen besonders „Der Kuß" und „Die verkaufte Braut" als echte Volksopern zu betrachten sind. Sie wurden in Prag allein von 1866—1882 im ganzen 336 mal aufgeführt, darunter „Der Kuß" 41, „Die verkaufte Braut über 100 mal.*) Diese beiden Opern bedeuten für das böhmische Volk so viel wie z. B. für uns Deutsche „Der Freischütz". — Im April 1884 traf den vielgeprüften Meister ein neues Unglück, das wenige Wochen später den erwünschten Tod zur Folge hatte. Smetana wurde irrsinnig und mußte der Prager Landesirrenanstalt übergeben werden, wo er am 12. Mai im Alter von sechzig Jahren starb.

Die Zahl von Smetanas Werken ist groß. Seine Hauptkraft lag im Symphonischen, Orchestralen. Er beherrschte nicht nur vollkommen die kühnsten kontrapunktischen Formen, um sie phantastisch-poetischen Ideen unterzuordnen, er war auch ein Harmoniker von seltenem Reichtum und behandelte das Orchester — besonders dessen Massenwirkungen — bewunderungswürdig. Sein Stil und seine Erfindung sind markig, kraftvoll, und doch weiß Smetana die innigsten und weichsten Gefühlstöne anzuschlagen, wie sie in den Volksliedern seiner Nation so bestrickend anklingen. Aus dem Zeitraume 1847 bis 1869 stammt eine ganze Reihe von Orchesterwerken kleineren und größeren Umfanges, die zwar nicht gedruckt, aber wiederholt mit größtem Erfolge aufgeführt worden sind. Es sind das eine Jubelouverture, eine Trauersymphonie, drei symphonische Dichtungen „Richard III.", „Wallensteins Lager" und „Hakon Jarl" (die letzte, den berühmten schwedischen Schmied behandelnd, schrieb Smetana während seiner Wirksamkeit in Gothenburg 1860), ferner mehrere Festmärsche und

*) Heute (1902) hat „Die verkaufte Braut" in Prag schon über 600 Aufführungen erlebt und ist an allen deutschen Bühnen Repertoire-Oper geworden.

kleinere orchestrale Sachen. Seine Hauptwerke für Orchester, 1874 bis 1880 in der Taubheit geschrieben, sind — wie bereits erwähnt — die sechs symphonischen Dichtungen, die unter dem Titel „Mein Vaterland" ausschließlich nationale Stoffe behandeln: „Wyschehrad", die hehre vom böhmischen Sängerfürsten Lumir besungene Feste, „Vltava" (Moldau), den Lauf der Moldau von ihrem Ursprunge im Böhmerwalde an bis zur majestätischen Stromesbreite schildernd, in der sie an der Feste „Wyschehrad" vorbeizieht: der musikalische Poet sitzt im Kahn und stimmt gleichsam seine Leier nach den Stimmungen, die ihm an den Ufern des Flusses entgegentreten, so Wälder mit Jagdgetön, Wirtshäuser mit Hochzeitsjubel, badende Nymphen im Mondenscheine, Schlösser, die von entschwundener Ritterherrlichkeit zeugen, endlich die Katarakte der „Johannisstromschnellen", bis zum Einzuge in die altehrwürdige „hunderttürmige Stadt", ein glänzendes, farbenreiches Tongemälde; ferner „Scharka", die böhmische Amazone, welche mit ihren Gefährtinnen die vorerst durch Trunkenheit in tiefen Schlaf versenkten, ihr verhaßten kriegerischen Scharen des Ritters Ctirad niedermetzelt; „Aus Böhmens Hain und Flur", eine kleine Pastoralsymphonie von hochpoetischer Wirkung, Böhmens gesegnete Fluren mit von der zufriedenen Landbevölkerung gesungenen Nationalliedern preisend, in die der ganze Wald zuerst lispelnd, dann mächtig rauschend einstimmt; „Tabor", eine fanatisch ernste Schilderung hussitischer Begeisterung; „Blanik", in der Weise der „Kyffhäuser"-Sage schildernd, wie die im Berge Blanik ruhenden Helden der Hussitenkämpfe plötzlich erwachen und im befreienden Kampfe das von Unglück und Schmach bedrohte Vaterland retten.

Groß sind die Ideen, die sich der Künstler hier zum Vorwurfe nahm; nicht minder bedeutend ist aber die Lösung der gestellten Aufgabe. Die von Liszt erfundene Gattung der

symphonischen Dichtung hat Smetana mit neuem Gehalt erfüllt, indem er sie mit dem reichen Borne seiner blühenden Erfindung befruchtete. Wir glauben im Anhören dieser „Programm-Musik" eine klar entwickelte Form zu erkennen, so logisch ist der Aufbau jedes dieser Werke; eine starre Formschablone ist jedoch nicht vorhanden, es wächst vielmehr eine selbständige Gestalt aus dem Bedürfnisse des Stoffes heraus und wird nie, wie das bei Liszt so oft der Fall, rhapsodisch unterbrochen. Man sehe sich nur die imposanten Partituren des Smetanaschen „Vaterland" an,*) und man wird zugeben müssen, daß ihr Schöpfer zu den hervorragendsten Komponisten unserer Zeit gezählt werden muß.

Alle sechs symphonischen Dichtungen sind in prächtigem vierhändigem Klavierarrangement erschienen; von der „Vltava" existiert sogar eine halsbrecherisch schwierige Transskription für zwei Hände aus der Feder des begabten Heinrich von Kaan. Von Smetanas Opern liegen mir außer dem „Kuß" nur einige Bruchstücke aus den „Brandenburgern in Böhmen" und „Dalibor" vor; es sind einzeln erschienene reizende Liebesduette aus den zwei genannten Werken. Geradezu klassisch zu nennen ist die bereits von allen hervorragenderen Orchestern mit durchschlagendem Erfolge gespielte Ouverture zur „Verkauften Braut", ein humoristisches Werk, das würdig ist, Mozarts „Figaro"-Ouverture an die Seite gestellt zu werden; freilich erfordert die im schnellsten Tempo zu spielende Ouvertüre technisch vollendete Künstler (besonders Kontrabassisten und Holzbläser), um die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Ich hatte einmal Gelegenheit, dieses unvergleichliche Werk in denkbar vollendeter Wiedergabe von der Dresdener sächsischen Hofkapelle unter Schuchs genialer Leitung zu hören, wo es eine blendende Wirkung erzielte. — Das reizendste und

*) Prag, Fr. Urbánek.

melodienreichste Werk Smetanas ist zweifellos „Der Kuß" („Hubička"); diese echt nationale Oper sollte auf allen Bühnen heimisch werden, wie es die ausländischen Nationalopern „Die Stumme von Portici", „Die weiße Dame", „Der Troubadour" geworden sind. Das ist köstliche Musik mit echt dramatischem Leben! Schade, daß sich die deutsche Übersetzung rhythmisch in stetem Konflikte mit der Musik befindet.*)

Von Kammermusikwerken Smetanas liegen mir nur drei Werke vor, welche wohl alles sein werden, was der Komponist auf diesem ihm ferner liegenden Gebiete geschaffen hat. Den ersten Rang nimmt unter ihnen das Streichquartett in E-moll, genannt „Aus meinem Leben", ein. Es ist sehr schwer zu spielen und erfordert vier gleichgestimmte Künstler, die sich mit Liebe und Ernst in das exzeptionell gehaltene, nicht mit gewohnten Maßen zu messende Werk versenken. Als ich einer liebevollen Wiedergabe des Quartetts im Jahre 1881 im Hamburger Tonkünstlervereine beiwohnte, sah ich alle Anwesenden tief ergriffen. Diese Ergriffenheit wurde allerdings wesentlich gesteigert durch einen daselbst zur Vorlesung gelangten Brief des unglücklichen Komponisten, in dem er das Quartett, besonders den letzten Satz, als eine künstlerische Schilderung seines entsetzlichen Unglückes erklärte. Das im Finale (Partitur, vorletzte Seite, 18. bis 24. Takt) lange ausgehaltene höchste E der ersten Geige bedeutet den zum Wahnsinne treibenden hohen Ton, den einzig er nach der plötzlich eingetretenen Taubheit noch hörte, und der hier wie ein Blitz aus heiterem Himmel mitten in die helle Lebensfreude des letzten Satzes fährt und den Beginn von des Künstlers langsamem, freudelosem Hinsiechen schildert. Sollen nicht die letzten, leisen Pizzicati die Todesseufzer des unglücklichen Künstlers darstellen? — Und wie tief er-

*) Kürzlich ist eine neue Ausgabe dieser Oper im Verlage der Wiener „Universal-Edition" erschienen.

greifend ist das Adagio mit dem einleitenden Violoncellsolo! Das vorhergehende „Allegro moderato à la Polka“ versucht eine Idealisierung der nationalen Polka zum rhythmisch zweiteiligen Scherzo. Jedenfalls ist das ganze Werk ein Unikum und der eingehendsten Beachtung wert. — Ein brillantes Klaviertrio (G-moll) aus der früheren Schaffensperiode Smetanas ist in Hamburg erschienen. Ein liebliches, kleineres Werk bilden zwei Duette für Klavier und Violine „Aus der Heimat“, komponiert 1881.

Der einst auch als Pianist hervorragende Smetana hat natürlich auch eine Unzahl von Klaviersachen geschrieben und herausgegeben, so die bei Kistner in Leipzig von Liszt (der damals den Komponisten persönlich gar nicht kannte) veröffentlichten „Morceaux caractéristiques“ (1850), zwei Hefte „Skizzen“ (Prag, Rob. Veit), Clara Schumann gewidmet, „Les rêves„ sechs Konzertstücke (Prag, Stary) und die, wie alle oben erwähnten größeren Werke, bei Urbánek in Prag erschienenen Klavierwerke „Vier Salonpolkas“ (1877) und zehn „böhmischen Tänze“, letztere im glänzendsten Konzertstile gehalten und jedem technisch vorgeschrittenen Pianisten wärmstens zu empfehlen. Bezeichnend für die ausgesprochene Eigentümlichkeit Smetanas sind bereits die ersten von ihm veröffentlichten Klavierkompositionen „Morceaux caractéristiques“ Op. 1 und „Stammbuchblätter“ Op. 2 (Leipzig, F. Kistner), unter denen als hervorragend originell folgende Stücke gelten müssen: „Das Schäfermädchen“, „Der Krieger“ und das harmonisch geniale, sich in einer aus nur drei Tönen bestehenden, in ihrer Monotonie ergreifenden Melodie bewegende Op. 2 N. 6, aus welch letztem schon wie eine Vorahnung der unheimlich starre Blick des Irrsinnigen zu uns spricht. Natürlich sind die hier aufgezählten Werke Smetanas durchaus nicht alles, was er geschrieben hat. Viele ungedruckte Klavierstücke, Lieder und Chöre harren noch des Zeitpunktes, in dem das allgemeine Interesse an diesem

bedeutenden Künstler so weit vorgeschritten sein wird, daß es kein Verleger-Opfer mehr genannt werden kann, sie der Öffentlichkeit zu übergeben.

---

2. Richard Wagner als Mensch.

Eine Studie.

(1893. 1899.)

Das Kunstwerk stellt den letzten und höchsten Ausdruck des persönlichen Wesens des Künstlers dar, der es geschaffen. In anderm Falle hätte der Künstler gelogen — und lügen kann ein wahrer Künstler nicht. Wohl verstehe ich unter einem solchen nicht jeden, der Bilder malt, Verse drechselt oder ein Klavierstücklein komponiert. Ich spreche nur vom Auserwählten. In ihm sind Mensch und Künstler untrennbar. Wozu es ihn drängt, das muß er durch das Medium seiner Kunst äußern, ob es nun Hinz oder Kunz mißfällt oder nicht. Für ihn kann weder der Beifall des großen Haufens, noch der materielle Gewinn, noch auch die persönliche Eitelkeit die Triebfeder seines Schaffens bilden, sondern nur das unabweisliche Bedürfnis, das zu äußern, wovon seine Seele ganz erfüllt ist. Wie mager würden die Bücher- und Musikalienkataloge der jährlichen Veröffentlichungen aussehen, wenn darin lediglich nur das verzeichnet stünde, was wirklichem Schaffensdrange, wahrem Ausdrucksbedürfnisse seine Entstehung verdankt!

Die Phrase, „er war ein großer Künstler, aber ein zweifelhafter Charakter", wer hätte sie nicht von Dem oder Jenem über manchen unserer großen Künstler aussprechen

gehört? Ein echter Künstler zu sein, vermag aber nur ein großer und guter Mensch. Dies lehrt uns die Geschichte aller Künste. Freilich müßte erst festgestellt werden, was unter einem guten Menschen zu verstehen ist. So sonderbar es auch klingen mag: über weniges herrscht solche Unklarheit als gerade über diesen Punkt. Vor allem wird oft der Charakter eines Menschen mit seinem äußeren Wesen verwechselt. Ich meine, es lohnte sich doch, bei bedeutenden Individualitäten etwas mehr in die Tiefe zu steigen, den Beweggründen ihrer Handlungen weiter nachzugehen, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt, und gar, in persönlichen Schwächen, von denen ja bekanntlich niemand frei ist, nicht gleich Charakterfehler zu erblicken. Es ist ein geradezu tragisches Geschick großer Künstler, die ihr Bestes einer kalten Welt mit Liebe spenden, daß sie eben von dieser Welt gesteinigt oder gekreuzigt werden, der sie nur Gutes taten. Woraus wäre das sonst zu erklären, als aus der Ichsucht der Menschheit, die über dem Neide, den ihr der strahlende Glanz des Genius erweckt, die ihr in reichem Maße zuteil gewordenen Segnungen vergißt, die geeignet wären, sie über das Gemeine zu erheben und ihren Horizont zu erweitern. „Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen.“ Die den Menschen eigene neidvolle Verkleinerungs- und Schmähsucht hat sich an alles Große herangewagt, und kein Weltbeglücker ist ihr entgangen. Auch der große Meister nicht, von dem diese Zeilen handeln sollen.

Wo nicht Bosheit und Neid im Spiele sind, tritt das philisterhafte Unvermögen an ihre Stelle, die Handlungen höher gearteter Menschen begreifen zu können. Das mußte vor allen Goethe erfahren, dessen Leben man nur zu häufig nach den spießbürgerlichen Gesetzen der Alltagsmenschen beurteilen hört. Das Gesetz soll im Menschen selbst leben, nicht außer ihm. Und so ist es auch bei den Großen. Jene überwiegende Menge von Leuten aber, in denen überhaupt

gar nichts ist, gehen solchen unbequemen Riesennaturen mit der aus dem Katechismus der Wohlanständigkeit oder allenfalls aus Umgangsregeln gelernten Weisheit zu Leibe. Was sie nicht einzuteilen und in die gewohnten Verhältnisse zu ordnen vermögen, ist „vom Übel" oder besteht für sie überhaupt nicht.

Zu jenen unbequemen Erscheinungen, die sich nicht willig in den gewohnten Rahmen der Alltäglichkeit fügen, gehörte auch Richard Wagner. Was hat dieser Mann nicht alles über sich ergehen lassen müssen, von den Mückenstichen kleinlicher Moraldusler an bis zu den ehrenrührigsten, schändlichsten Anschuldigungen seiner erbitterten Neider und Feinde! Wohl war es dem Meister nicht gut möglich, auch nur annähernd alle Gemeinheiten zu lesen, die durch Jahre hindurch Tag für Tag die Presse wider ihn schleuderte, geschweige denn sie abzuwehren oder dagegen gerichtlich Klage zu führen. Er mußte sie im Bewußtsein seiner Reinheit ruhig über sich ergehen lassen und das schwere Schicksal der Großen auch auf sich nehmen — zu leiden und zu dulden. Als endlich der gealterte und kränkliche Mann in seinem „Wahnfried" nach den Stürmen eines wildbewegten Lebens Ruhe gefunden und sein Riesengeist sich die Anerkennung der Welt durch eigene Macht erzwungen hatte, entlud sich allerdings die in vielen Jahren in ihm angehäufte Bitterkeit oft in seltsamer Weise: er verwechselte Freund und Feind mit einer, seinem von Ursprung an optimistisch und vertrauensselig angelegten Naturell widersprechenden Argwöhnigkeit, welche die Bitternisse einer reichen, leidvollen Lebenserfahrung in sein Wesen gleichsam von außen hineingetragen hatten. Dazu kam noch die durch den fortwährenden Lebenskampf, durch aufreibende, rastlose Arbeit und zunehmende Kränklichkeit hervorgerufene Nervosität, die seine Selbstbeherrschung lähmte und bei den geringfügigsten Anlässen heftige Zornesausbrüche hervorrief. Wie gar manche

seiner ergebensten Freunde hatten unter solchen zu leiden;*) doch welcher von ihnen hätte ihm nicht verziehen? Angesichts des vielen Guten, das er ihnen erwiesen, und des Herrlichen, das er geschaffen, verstand sich das von selbst. Große Naturen sind in allem groß, so auch in der Leidenschaft. Mit welcher Herzensgüte bat Wagner jedem das ihm zugefügte Leid ab, wenn der Zorn verraucht war. Man mußte das miterlebt haben. Wie aber die Welt nun einmal ist: sie berichtete wohl eifrig vom unbändigen Zorne des Meisters, von seiner Güte aber — schwieg sie.

Was sonst noch alles hat man Wagner vorgeworfen! Ich will hier das am häufigsten geltend Gemachte aufzählen. Daß endlich der Urteilslose oder der das leichtsinnig und böswillig Verbreitete nicht gewissenhaft Prüfende zu dem Ergebnisse kommen muß, Wagner sei zwar ein großer Künstler, aber als Mensch ein Scheusal und Narr gewesen, wird jeder zugeben, der mir in das Labyrinth der Gemeinheiten folgt, die Neid, Bosheit und Unverstand auf den Wehrlosen gehäuft haben.

Rücksichtslosigkeit, Undankbarkeit, Fürstendienerei, revolutionäre Gesinnung, Egoismus, Arroganz, Leichtsinn, Verschwendungssucht, Launenhaftigkeit, Schmähsucht nennen sich die schönen Dinge, welche die liebevollen Zeitgenossen, und ganz besonders die Deutschen, ihrem größten mitlebenden Künstler in unzähligen Varianten nachzusagen nicht müde wurden.

Um Wagners „Undankbarkeit" zu beleuchten, zerrte man insbesondere die abfällige Kritik hervor, die er in seinem theoretischen Werke „Oper und Drama" über das frivole Wesen Meyerbeerscher Kunst niedergelegt hatte, und bemühte

*) Mein eignes Erlebnis mit Wagner (1879), das einer Meinungsverschiedenheit über Robert Schumann entsprang, möge der geneigte Leser in dem Kapitel „Eine letzte traurige Fahrt" (Seite 277 dieses Buches) nachlesen.

sich, daran nachzuweisen, wie schlecht Wagner die großen Dienste gelohnt habe, die ihm der auf dem Gipfel seines Ruhmes stehende Meyerbeer geleistet hat, indem er sich zu einer Zeit für den „Rienzi" verwendet hatte, in der Wagner noch ganz unbekannt war. In diesem Falle ist es vor allem geboten, Person und Sache voneinander zu scheiden. Wagner war die Wahrhaftigkeit selbst, außerdem eine dramatische, im hohen Grade äußerungsbedürftige Natur. Was ihm am Herzen lag, mußte er aussprechen, zumal in Dingen seiner Kunst. Er hielt das für eine heilige Pflicht. In einer Darstellung der Entwickelung der Oper, ihres Aufschwunges bis Gluck und ihres Niederganges nach Weber konnte überdies eine so sehr in die Bewegung eingreifende Erscheinung wie Meyerbeer nicht fehlen. Wäre es nun besser gewesen, Wagner hätte seine Meinung über das Verderbliche der Meyerbeerschen Richtung unterdrückt oder gefälscht, nur aus Rücksichtnahme auf einen persönlichen Dienst, den ihm zu leisten Meyerbeer einmal zufällig in der Lage gewesen war? Welche Bewandtnis es übrigens mit diesem Dienste hatte, das erfahren wir zum ersten Male in wahrheitsgetreuer Darstellung im ersten Teile des zweiten Bandes von Glasenapps neuer Wagner-Biographie.*) Zur Dankbarkeit scheint demnach Wagner nicht viel Veranlassung gehabt zu haben. Ganz abgesehen davon aber ist es mir wohl gestattet, hier einen Vergleich zu machen. Wenn es gilt, in den Krieg zu ziehen gegen einen Erbfeind, der die Güter unserer geliebten Nation gefährden will, werden wir da zögern, die Kugel ins feindliche Heer zu senden, weil sich in demselben zufälligerweise einige unserer persönlichen Freunde befinden, die uns vielleicht einmal irgendwelchen Dienst erwiesen haben? Ich denke, die Sache steht doch höher als der einzelne. Es galt aber in dem Falle Meyerbeer, das deutsche Volk vor demjenigen zu warnen, der mit Flitter

*) „Das Leben Richard Wagners" von C. F. Glasenapp, II. Band, 1. Abteilung (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

und unechter Empfindung dem Idealismus unseres Volkes Gefahr brachte, und dessen Verlockungen es schon halb erlegen war. Wagners Worte über Meyerbeers Kunst (nicht über seine Person!) bedeuteten einen ehrlichen Angriff mit geöffnetem Visier. Politischer wäre es allerdings gewesen, wenn Wagner geschwiegen hätte wie gewisse Kunstmucker, die höchstens so zu sprechen wagen, daß sie nicht allgemein verstanden werden können. Und warum hat man es anderen Musikern nicht übel genommen, wenn sie im heiligen Zorne über Meyerbeer herfielen? Man lese nur, was der wohlwollende, edle und milde Robert Schumann über Meyerbeer geschrieben hat, wobei es ihm doch nur gegolten hatte, eine — allenfalls vermeidliche — einzelne Theaterkritik zu schreiben. Wagner hingegen hat eine große Idee in einem mehr als 25 Bogen starken Buche entwickelt, in dem nur einige Seiten von Meyerbeer handeln. Keines seiner Worte reicht aber an die vernichtenden Ausdrücke heran, die der sonst so zurückhaltende und in sich gekehrte Schumann gebraucht hat, wie da sind: Gemeinheit, Unnatur, Heuchelei, Schalheit, Oberflächlichkeit, Verzerrtheit, Unsittlichkeit, Nichtoriginalität, Stillosigkeit, Armseligkeit, fatal meckernde, unanständige Rhythmik, Unmusik des Ganzen.

Eine gewisse Rücksichtslosigkeit muß jedem großen, zielbewußten Genie eigen sein; sie gehört zu seinem Wesen, welches einem bestimmten Ziele geradeaus zustrebt, das es unter allen Umständen zu erreichen sucht. Es will dieses aber nicht für sich selbst, sondern für sein Ideal gewinnen; und von solchem Gesichtspunkte aus muß Wagners Meyerbeer-Kritik betrachtet werden. Daß Wagner dankbar war, hat er in anderen Fällen oft bewiesen; man lese nur den Briefwechsel mit Franz Liszt,*) jenem Freunde, dem er allerdings außerordentlich viel zu danken hatte; man lese die

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Briefe an seine Freunde Uhlig, Fischer und Heine, man lese seinen Nachruf an Chordirektor W. Fischer,*) seine „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld“**) (seinen herrlichen Tristan), und auch den Brief über Liszts symphonische Dichtungen“,***) der nicht zuletzt als ein Akt der Freundschaft gegen den aufopferungsvollen Freund aufgefaßt werden kann. Die unbedingte Äußerung dessen, was Wagners Herz erfüllte, war seinem Wesen so entsprechend, daß er oft auch auf sich selbst und seine eigensten Interessen keine Rücksicht nahm. So mußte er es zum Beispiel wissen, daß er sich mit seinem Lustspiel in antiker Manier, „Eine Kapitulation“,†) in dem er Frankreich in schärfster Weise verhöhnte, dieses Land für seine Kunst auf lange hinaus, wenn nicht auf immer, verschließe. Gerade dieses satirische Stück war es auch, das Saint-Saëns seinerzeit als das unübersteigliche Hindernis öffentlich bezeichnete, welches der Aufführung des „Lohengrin“ in Paris entgegenstehe. Daß diese endlich doch stattfand und gelang, beweist nur die alles besiegende Macht des Genius, die sich schon in diesem Werke des Meisters kundgibt.

Rasch und unmittelbar — ich will es gern zugestehen: oft zu rasch — war der große Künstler in seinen mündlichen Äußerungen. Wie oft ist er einer unglücklichen Eingebung des Augenblicks gefolgt und hat Dinge gesagt, die zwar von seinem Standpunkte aus richtig waren und seiner innersten Überzeugung entsprachen, die er aber selbst gern wieder ungesagt gemacht hätte, nachdem er den verheerenden Eindruck bemerkt hatte, den das Gesprochene gemacht. So war das zum Beispiel gelegentlich der von ihm geleiteten Aufführungen einiger seiner Werke in der Hofoper zu Wien der Fall, als er

*) R. Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen. V. Band.
**) Ebenda. VIII. Band.
***) Ebenda. V. Band.
†) Ebenda. IX. Band.

die nun „geflügelten" Worte zum Publikum sprach: „soweit eben die vorhandenen Kräfte reichten". Auf solche Art kam es, daß er mit vorschnellen Äußerungen zuweilen ihm ganz und treu ergebene Freunde tief kränkte, ohne es im Grunde gewollt zu haben.

Alles dies zeugt aber für die große Wahrhaftigkeit des Wagnerschen Charakters sowie für eine schon in der überaus raschen Ausführung schnell und sicher gefaßter Entschlüsse zutage getretene seltene Energie. Diese beiden Eigenschaften waren Wagners hervorstechendste menschliche Charakterzüge; sie stellen alle anderen Seiten seines Wesens in Schatten. Er erfaßte alles mit feurigster Leidenschaftlichkeit und wich von dem einmal als richtig erkannten Wege unter keinerlei Umständen ab. Seine künstlerische und persönliche Konsequenz steht daher in der gesamten Kunstgeschichte gewiß einzig da.

Seiner besseren Überzeugung hat er stets alles willig geopfert, seine materielle Existenz, seine Ehrenstellungen, sein eheliches Glück. Er hungerte lieber, als daß er sein Ideal im Stiche gelassen haben würde. Eine Oper à la Meyerbeer, zu der ihm das technische Vermögen sicher nicht gemangelt hätte, würde ihm zu einer Zeit ein sorgloses Leben bereitet haben, in der er für die Vollendung und Aufführung des Nibelungenringes gedarbt hat. Daß ihm die neidvolle, gemeine Welt trotzdem noch vorzuwerfen gewagt hat, er habe Schulden gemacht, weil er in der Schweizer Not einige Freunde um Geldbeträge zur Fristung seines Lebens angegangen, die er nach besten Kräften zurückzuzahlen bemüht war, macht das Maß der Niederträchtigkeiten voll, die man einem herrlichen deutschen Künstler angetan hat.

Haben nicht auch andere große Deutsche in der Not um das tägliche Brot sich an Freunde gewendet, die in der Lage waren, ihnen zu helfen? Und ist diese traurige Tatsache etwa eine Schande für sie selbst gewesen; war sie es nicht

vielmehr für das gegen alles aus seiner Mitte hervorgehende Große teilnahmslose deutsche Volk, das seine Geisteshelden am Hungertuche nagen ließ, während es ausländischen Götzen opferte? Und hat sich das etwa heute zum Guten verändert? Ohne schamrot zu werden, veröffentlicht und liest der Deutsche die Briefe eines Schiller, eines Mozart, in welchen sich die Sorge um das tägliche Brot in Bitten um Hilfe an mitleidsvolle Freunde Luft macht. Solch ein Brief Schillers hängt unter Glas und Rahmen im Schillerhäuschen zu Gohlis. Man sollte denken, es müsse das leidenschaftliche Streben der Söhne und Enkel sein, solche Schuld der Väter zu sühnen. Dem ist aber nicht so. Man unterstützt heute nicht nur unsere bedeutenden Künstler nicht, nein, man verhöhnt sie im Elend und mit ihnen ihre Kunst und mißgönnt es ihnen sogar, wenn es ihnen endlich gelungen ist, sich ein sorgenloses Dasein zu erringen. Alles das hat sich ganz besonders an Richard Wagner neuerdings erwiesen. Hätte nicht ein idealer Fürst sich des großen Künstlers angenommen, dessen erhabenste Werke wären ungeschaffen geblieben. Diesen königlichen Freund und Helfer hat man ihm aber auch nicht gegönnt; ja, man hat beide geschmäht und sie sogar dem Fluche der Lächerlichkeit preisgegeben. Anstatt sich darüber zu freuen, daß die Gunst eines Mächtigen einen Würdigen getroffen hat, der die Welt mit seinem Schaffen beglückte, suchte man das ideale Verhältnis zu trüben und zu zerstören, indem man von gewisser Seite den begünstigten Meister als staatsgefährlich hinstellte und aus der Nähe Ludwigs II. zu entfernen trachtete. Wagner war auch niemals ein Revolutionär im politisch-gravierenden Sinne, weder zur Zeit des Dresdener Aufstandes,*) noch später in München, sondern ein Schwärmer im idealsten Sinne des Wortes, ein Welt-

*) Siehe darüber das Prachtwerk „Richard Wagner" von H. St. Chamberlain, München, 1896, und neuerdings die ausführliche Darstellung in Glasenapps auf S. 211 zitiertem Werke, II. Bd., 1. Abt.

verbesserer, aber kein mutwilliger Zerstörer. Das Wort „Revolution" bedeutete ihm nicht Umsturz, sondern Umgestaltung der gesellschaftlichen Ordnung, und zwar — wie er es in seiner Schrift „Kunst und Revolution" darstellte — durch die Wirkung der Kunst, in erster Linie der nach seiner Überzeugung dazu vornehmlich berufenen musikalisch-dramatischen Kunst.

Daß diese seine Ansicht keine irrtümliche war, beweist der ungemessene Einfluß, den die Wirkung der Wagnerschen Dramen auf das gesamte Gemüts- und Geistesleben der deutschen Nation ausgeübt hat, wodurch unser Kulturleben sich sogar teilweise schon umgestaltet hat.

Die einen nannten ihn also Revolutionär, andere hingegen wieder Fürstendiener! — Vereint sich das? So krasse Widersprüche sprechen deutlich genug. War es dort die freimütige Darstellung ihm vorschwebender gesellschaftlich idealer Zustände, so war es hier die dankbare Liebe, Anhänglichkeit und Verehrung für jenen Fürsten, der ihm die Grundbedingungen seines Schaffens gleichsam wiedergab, die zu so gehässiger Beurteilung herausforderten.

Einem Fürsten wie dem herrlichen Bayernkönige Ludwig II. als Künstler ergeben zu sein, ist ebensowenig Fürstendienerei, wie es unter ganz andersartigen Umständen Goethes Verhältnis zu Herzog Karl August von Weimar gewesen ist. Hätte man ein gegenteiliges Verhalten nicht mit Recht Undankbarkeit nennen müssen? Ich könnte interessante Fälle erzählen (sie haben sich in Bayreuth und Berlin zugetragen), in denen Richard Wagner den schlagenden Beweis lieferte, daß er nichts weniger als ein Fürstendiener und Wohlredner gewesen ist. Doch darüber muß heute noch geschwiegen werden.

Die lächerlichste, dem Meister zugeschriebene Eigenschaft war die der „Arroganz"! Was denn hätte sich unser größter Künstler angemaßt? War es vielleicht Arroganz, wenn Gutenberg sich selbst als den Erfinder der Buchdruckerkunst

bezeichnete? Oder war Wagner das nicht, was er in gesundem Selbstgefühle von sich behauptete? Übrigens lese man einmal den Brief an Liszt aus Zürich vom 6. Dezember 1856, in dem der Satz steht: „Ich fühle mich als Musiker zu miserabel...“ oder den vom 8. Mai 1857, in dem es heißt: „... seit unserem letzten Zusammensein kam ich mir wieder wie ein gräßlich stümperhafter Musiker vor“, oder gar den aus Luzern vom 8. Mai 1859 mit den Worten: „Wie jämmerlich ich mich als Musiker fühle, kann ich dir gar nicht stark genug versichern; aus Herzensgrund halte ich mich für einen absoluten Stümper . . . welch innige Überzeugung von meiner eigentlichen musikalischen Lumpenhaftigkeit!“ . . . Wie stimmt nun gar das zu obiger Anschauung? Klingt das etwa wie Arroganz?

Andere sagen wieder: daß er sich selbst als großer Künstler gefühlt, verdrießt uns nicht, daß er aber über seine großen Vorgänger geschimpft und sie in den Augen der Welt in Wort und Schrift herabgesetzt hat, das können wir ihm nicht verzeihen. Ich frage nun: wo und wann hat denn Wagner das getan? Warum lesen jene seichten Ankläger nicht seine Schriften, in denen er unseren großen Meistern begeisterte Worte weiht? — „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“ — diesen rührenden Ausspruch eines echten Künstlers kann unmöglich ein Verächter dieser Meister getan haben. Er ist von Wagner. Und welch goldene Worte voll glühender Bewunderung hat Wagner Mozart gewidmet! Wie überschwenglich äußerte er sich über „Don Juan“, „Die Zauberflöte“ und gar über den „Figaro“; und welch ein Denkmal hat er in seiner großen Schrift „Beethoven“ diesem Heros gesetzt! Wie viel erst hat er mit Tat und Wort zur Förderung des Verständnisses für Bach, Beethoven, Weber getan! Wenn er über J. S. Bach sagt: „Er ist die Geschichte des innersten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes“,

oder über Webers „Freischütz“: „O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der ‚Freischütz‘ entstand!“ so klingt das doch nicht so ganz verächtlich. Wie viele begeisterte Aussprüche Wagners sind uns in seinen Schriften und durch mündliche Überlieferung über Bach, Palestrina, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Schubert, Spohr, Weber, Marschner erhalten! Aber auch über Rossini, Spontini, Auber, Bellini, Mendelssohn und andere hat er sich sehr anerkennend und günstig geäußert. Es ist also nur Entstellung von Tatsachen, Verleumdung und Bosheit, wenn man sich bemühte, Wagner als Herabsetzer und Verkleinerer seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen hinzustellen. Gewiß war ihm die Art eines oder des anderen Komponisten weniger oder gar nicht sympathisch, wenn sie mit seinem ausgeprägten Naturell zu sehr im Widerspruche stand, wie dies zum Beispiel bei Schumann, Brahms und anderen der Fall war. Ist das so unbegreiflich? Wir wissen doch, daß solche Antipathien oder Idiosynkrasien bei manchem bedeutenden Meister vorhanden waren. Denken wir an Spohrs ablehnendes Verhalten gegen den „späteren“ Beethoven, an Beethovens Vorurteil gegen Weber, Schumanns gegen Wagner, Mendelssohns gegen Liszt, Rubinsteins gegen Brahms und so weiter! Bei Wagner, dem so vielen Unbequemen, hat man aber schier alles in feindseligem Sinne ausgelegt. Ihm hat man Ungerechtigkeit gegen andere vorgeworfen, vergaß aber dabei, wie schwer man ihn Tag für Tag als Menschen und Künstler gekränkt hat. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, auf das originelle Tappertsche „Wagner-Lexikon“ hinzuweisen, ein „Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind.“

Was Keulenschläge nicht vermochten, sollten Mückenstiche erzielen. So begann man, Wagner mit allen erdenklichen Kleinlichkeiten zu ärgern, zu verletzen und lächerlich zu machen; man zerrte seine häuslichen Gewohnheiten an die Öffentlichkeit, man schämte sich nicht, Honorarkapital aus der unbefugten (!) Publikation von Privatbriefen Wagners, ja seiner — Schneider- und Tapeziererrechnungen bei seinen Lebzeiten zu schlagen! Ähnliches ist wohl kaum je einem anderen Sterblichen passiert. Und zu solchem Treiben stellten „Weltblätter" die Spalten ihrer Feuilletons zur Verfügung! So kam es, daß die Leute nachgerade mehr von Wagners Kleidungsstücken und Fenstervorhängen als von seinen Werken wußten. Es ist ja wahr: Wagner liebte den Luxus; dieser war ihm mehr Bedürfnis wie manchem anderen Künstler.*) Samt und Seide schienen ihm schier unentbehrlich — ob mit Recht, wer will darüber entscheiden? Bekanntlich bedarf fast jeder Künstler — besonders aber der sensible Musiker — gewisser sinnlicher Anregungen zum Schaffen, der eine dieser, der andere jener.**) Solche lassen sich nicht mit der Sonde der Vernunft beurteilen und sind überdies ganz individueller Art. Welchem Maler von Michel Angelo bis Makart hat man es verübelt, daß er sein Atelier nach seinem persönlichen Geschmacke ausschmückte, mag er es auch noch so luxuriös und phantastisch getan haben? Ja, keinem Kapitalisten, der als einzige Leistung das Couponabschneiden aufzuweisen hat, und keinem hohlköpfigen Parvenu bestritt man das persönliche Recht, seine Salons nach Belieben auszustatten. Dem großen Meister aber, der nach unsäglichen Leiden und Kämpfen endlich das ersehnte Heim gefunden,

*) Man lese die köstliche Sektgeschichte in Weißheimers Buch „Erlebnisse mit R. Wagner, Liszt u. s. w." (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1898), Seite 231 bis 232.

**) Man lese darüber den Aufsatz „Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers" in diesem Buche (S. 7 ff.).

wollte man es zum Danke für das unvergänglich Schöne, mit dem er von da aus die Welt beglückte, durch Spott und Hohn verleiden. Was gehen die Welt die Privatbedürfnisse und -Gewohnheiten eines Künstlers an, was kümmern sie Schillers faule Äpfel, deren er zur Anregung beim dichterischen Schaffen nicht entraten zu können glaubte, was Beethovens Bad, was Wagners Barett? Zu welcher Wichtigkeit hat man diese häusliche Kopfbedeckung des Meisters aufgebauscht! Von den Baretten dagegen, die die meisten modernen Maler in ihrem Atelier tragen, sprach und spricht kein Mensch. Das letzte wäre ja gewiß an sich harmlos, wenn es nicht mit so mancher anderen Kleinigkeit zum Ausgangspunkte schwerwiegender Behauptungen gemacht worden wäre, die keinen anderen Zweck verfolgten, als den der systematischen Herabsetzung und Verspottung des Menschen und Künstlers um jeden Preis und bei jeder Gelegenheit. Ja, man ging so weit, wie es in einem Rechtsstaate nicht für möglich gehalten werden sollte. So veröffentlichte ein Münchener Irrenarzt*) elf Jahre vor Wagners Tode (!) eine Schrift, in welcher er mit der ernsthaftesten Miene wissenschaftlicher Forschung (in Wahrheit aber doch nur aus Sensations- und Gewinnsucht) den Nachweis zu führen suchte, daß Wagner ein Wahnsinniger sei. Ein so unerhörtes Vorgehen mußte die heilige Entrüstung jedes anständigen Menschen wachrufen. Der größte Teil der Presse aber beschäftigte sich scheinbar ernstlich mit diesem Pamphlet. Dabei hatte man aber in blindem Eifer vergessen, daß mit dieser Behauptung Wagner jede Zurechnungsfähigkeit für seine so leidenschaftlich getadelten „schlechten Charaktereigenschaften" genommen war. Doch das verschlug nichts, handelte es sich ja nur um Schlechtmacherei ohne Wahl der Mittel und unter allen Umständen.

*) Dr. Theodor Puschmann hieß der Mann. Er starb erst vor wenigen Monaten in Wien. Seine Schrift betitelt sich: „Richard Wagner, eine psychiatrische Studie", 3. Auflage, Berlin 1873.

Noch etwas hatte man an Wagner zu bemäkeln. Es entsprach der Universalität seines Geistes, seiner Bildung und seinem innersten Bedürfnisse, sich in den verschiedenartigsten Kulturfragen zu äußern. Darin drückte sich sowohl sein unabweisbarer Drang nach Wahrheit wie auch seine unverwüstliche Menschenliebe aus. Wie übel hat man ihm aber jede solche Äußerung, durch die er für Kurzsichtige den Kreis seines Wirkungsgebietes zu überschreiten schien, genommen! „Er ist Musiker (sic!), hat also nicht zu dichten," sagten die vom Katheder sanktionierten Herren Poeten; „wie darf er sich unterstehen, zu philosophieren?" die Professoren der systematischen Philosophie, die ja bereits Schopenhauer so sehr in sein Herz geschlossen hatte; „das Politisieren soll er bleiben lassen!" die Parlamentarier von der Majorität Gnaden; „was geht ihn die Vivisektion an?" die gelehrten Tierfolterer. Sie begriffen nicht, daß es sich in den bezüglichen Äußerungen des Meisters nicht um unberufene dilettantische Einmischung in Partei-, Zunft-, Fach- oder Tagesfragen handelte, sondern um die Beleuchtung aller Erscheinungen der Welt vom Standpunkte des künstlerischen Menschen aus. Wer die betreffenden Schriften Wagners vorurteilslos liest und ihren sittlichen Kern ins Auge faßt, wird in ihnen nicht ein Vielerlei erkennen, sondern stets nur eins: die harmonische Persönlichkeit des sich äußernden Künstlers in ihrem Verhältnisse zur Welt. Die Alltagsköpfe freilich können ohne Klassifizieren und Rubrizieren nicht fertig werden. Ihr Leitspruch lautet nach ihrer Beschränktheit immer nur: „Schuster, bleibe bei deinem Leisten!" Nach ihrer armseligen Anschauung müßte die herrlichste Wahrheit unausgesprochen bleiben, wenn sie einer gefunden hat, der zu ihrer Offenbarung durch seine zünftige oder gesellschaftliche Stellung nicht berechtigt ist. O, über das jämmerliche Philistertum!

Wie hat es dieses Philistertum den auf dem Gipfel des Ruhmes stehenden Goethe fühlen lassen, daß er sich

unterfangen hatte, in seiner Wirbeltheorie und „Metamorphose der Pflanzen" von seinem eigentlichen Berufe weit abliegende Gebiete zu pflegen! Obschon er in diesen Disziplinen nicht nur Wahres, sondern Neues, Außerordentliches, Bahnbrechendes gesagt hatte, wurde er ignoriert, verhöhnt und in seine Schranken zurückgewiesen. Heute allerdings gilt der Goethesche „Zwischenknochen" als Axiom, die Metamorphose der Pflanzen als Grundlage der ganzen neueren Pflanzenphysiologie. Ähnlich erging es vielen großen Geistern, wenn sie ihr eigenstes, von der Welt sanktioniertes Feld verlassen, oder wenn sie auch nur einen Ausflug in ein von ihnen bisher nicht berührtes Schwestergebiet ihres Faches gemacht haben. Wehe dem, der die Grenzen seines gewohnten Wirkungskreises nur ein wenig überschreitet, auch wenn er noch so Bedeutsames zu sagen hat! Wahrhaft große Geister müssen sich aber nach allen Richtungen hin äußern, da die ihnen sich erschließende Erkenntnis mit Naturgewalt nach Ausdruck verlangt. Und das innerlich Geschaute der Welt zu verkündigen, ist ihre hehrste Pflicht, ob sie nun diese dafür vergöttert oder kreuzigt. Für uns Deutsche sind und bleiben Goethe und Wagner die leuchtendsten Beispiele fruchtbarer Universalität. Sie waren aber auch in des Wortes erschöpfendstem Sinne M e n s c h e n.

Was spricht bei Wagner mehr dafür als sein Verhältnis zur Tierwelt? Es lag ihm natürlich fern, in seinem berühmten Briefe an Ernst v. Weber*) über die wissenschaftliche Tierfolter (Vivisektion) den Standpunkt des Naturforschers einzunehmen, als der er nicht gelten wollte und konnte. Der seinige war lediglich der des Ethikers. Als solcher durfte ein so großer Künstler in so wichtiger Sache unbedenklich seine Stimme erheben. Gewinn genug, wenn ihre Geltung es mit bewirkt hätte, daß die gräßliche und raf-

*) R. Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen, X. Band.

finierte Folterung hilfloser Tiere heute wenigstens einigermaßen eingeschränkt würde. Die Tierfreundlichkeit Wagners war ein Hauptzug seines mitleidsvollen Wesens, seines weichen Herzens. Der bekannte Hans v. Wolzogen hat eine sehr lesenswerte Broschüre veröffentlicht, deren Stoffwahl schon durch ihre Eigenart interessiert: „Richard Wagner und die Tierwelt".*) Darin wird unter anderem aus des Meisters Jugend eine reizende Kaninchengeschichte erzählt. Auch der Tod seines kleinen Papageis, den er in Zürich hatte, wird erwähnt, und rührend klingt es, wenn man darüber in einem Briefe an Freund Uhlig (Dresden) liest: „Ja, wenn ich Euch sagen könnte, was mir mit diesem Tierchen gestorben ist!! — Es ist mir ganz gleichgültig, ob man mich darüber auslacht: was ich empfinde, das empfinde ich nun einmal, und ich habe nicht mehr Lust, meinen Empfindungen Zwang anzutun; allerdings müßte ich denen, die mich auslachen könnten, Bücher darüber schreiben, um ihnen begreiflich zu machen, was einem Menschen, der mit allem nur auf die Phantasie angewiesen ist, solch ein kleines Geschöpf sein und werden kann." — Ohne Hund war Wagner nie, selbst in den sorgenvollsten Zeiten seines Lebens. In Magdeburg, Riga, Zürich, Biebrich, Penzing bei Wien, München, Bayreuth spielen seine vierfüßigen Freunde Robber, Peps, Leo, Ruß, Marke, Brange, Kunde, Fasolt, Fafner, Frisch, Fricka, Froh, Freia eine große Rolle. Besonders von Peps in Zürich ist in vielen Briefen an seine Freunde die Rede. Der spätere große Lieblingshund Wagners, Ruß, liegt neben des Meisters Gruft begraben, wo er ihm noch selbst die Inschrift gesetzt hat: „Hier ruht und wacht Wagners Ruß". Einen tiefen Blick in des Meisters Herz lassen uns einige seiner auf die Tierwelt bezüglichen Aussprüche tun, die in den „Entwürfen, Gedanken und Fragmenten"**) enthalten sind; so zum Beispiel:

*) Leipzig, H. Hartung & Sohn. 1890.

**) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889, bezw. 1887.

„Die Tiere sind so gut, daß sie alles willig leiden würden, könnte man ihnen nur die Nützlichkeit davon beibringen"; und in seinem dramatischen Entwurfe aus dem Jahre 1848 „Jesus von Nazareth": „Was erwarten wir von einer Religion, wenn wir das Mitleid mit den Tieren ausschließen?" Es versteht sich wohl von selbst, daß ein Mann, der so viel Mitgefühl mit den Tieren hatte, auch gegen seine Mitmenschen gütig und hilfsbereit war, wo immer sich Gelegenheit dazu bot. Daß er nicht allen ihn bestürmenden Komponisten Verleger zur Veröffentlichung und Bühnen zur Aufführung ihrer Werke, und nicht allen Musikern, die ihn um Förderung baten, Anstellungen und dergleichen verschaffte, beweist gar nichts gegen diese Behauptung. Wie hätte er es auch können? Dazu fehlte ihm die Zeit und vielfach auch die Überzeugung von dem Werte des zu Empfehlenden. Hierher gehört das von Wendelin Weißheimer in seinem Buche „Erlebnisse mit Richard Wagner, Liszt u. s. w."*) geschilderte Verhalten Wagners zu der mit den eigenen künstlerischen Grundsätzen des Meisters in keinerlei Hinsicht übereinstimmenden Weißheimerschen Oper „Theodor Körner". Die wahllose Förderung von Künstlern, wie sie der edle Liszt — nicht immer zu Nutz und Frommen der Kunst — gepflegt hat, war Wagners Sache nicht. Wohl hat auch er Künstlern die Wege geebnet, aber eben nur solchen, von deren Würdigkeit er die feste Überzeugung hatte. Ich nenne hier die Namen: Baumgartner, H. v. Stein (siehe die Vorrede Wagners zu dessen genialen dramatischen Bildern „Helden und Welt"),**) Semper, Ritter, Cornelius, v. Bülow, Hans Richter, Franz Fischer, Anton Seidl, Sgambati. Er half auf *seine* Art. In Bayreuth erzählt man sich viele Züge von Wagners Herzensgüte gegen Leute aus dem Volke, deren Aufzählung wohl zu weit führen würde. Wagner verkehrte

*) Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt. 1898.

**) Chemnitz, Ernst Schmeitzner. 1888.

überhaupt gern mit Landleuten und einfachen naiven Menschen, die ihm bezüglich der Wahrhaftigkeit ihres Wesens „dem Tiere, welches nicht lügen kann", zunächst standen. Und diese Wahrhaftigkeit, die in so hohem Grade sein Eigen in Kunst und Leben war, suchte er so häufig vergebens an den Kulturmenschen. Von Natur aus mitteilsam, vertrauensselig, hingebungsvoll, wurde er mit der Zeit immer eingezogener und mißtrauischer gegen die Menschen, mit denen er ungezählte bittere Erfahrungen gemacht hatte. Eigentümlicherweise war der große Dramatiker und Kenner des menschlichen Herzens kein Menschenkenner im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Immer wieder hat er sich in ihnen getäuscht; sein Bestes gab er oft Unwürdigen dahin, und treue Freunde, die ihm alles willig dargebracht haben würden, hielt er für Verräter und ließ sie dies fühlen. Doch das ist erklärlich; man braucht ja nur die Beschreibung seines sturmbewegten Lebens zu lesen.*) Daß sich unter solchen Umständen auch gewisse Eigenheiten heranbilden mußten, wird niemanden befremden. Unter diese gehören: Wagners Abneigung gegen Bärte (er wünschte auch die Heldengestalten seiner Dramen mit wenigen Ausnahmen bartlos) und die gegen Brillen, seine der sonstigen Zielsicherheit seines Wesens widersprechende Planlosigkeit in Sachen der Gesundheit (war er unwohl, so galt es ihm als größte Beruhigung, recht viele Arzeneien zu nehmen, die auf sein subjektives Befinden eine Art von suggestivem Einfluß ausübten), seine Vorliebe für Samt als Kleidungsstoff, seine Anhänglichkeit an altgewohnte Kleidungsstücke, die er mitunter den Dienern, an welche sie seine Frau verschenkt hatte, wieder ablöste, seine Vorliebe, ihm sympathische Menschen zu necken, ja mit einer gewissen harmlosen Rücksichtslosigkeit zu behandeln oder vor

*) C. F. Glasenapps ausgezeichnetes biographisches Werk „Das Leben Richard Wagners" (bisher vier Bände, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) sei hier warm empfohlen.

anderen in Verlegenheit zu setzen.*) Ich frage aber: welcher bedeutende Mensch hat keine Absonderlichkeiten an sich gehabt?

Ganz unbeschreiblich groß war die Überschwenglichkeit seines Ausdruckes in Freude und Zorn. So konnte er vor Zorn schäumen, ja sogar tätlich werden, vor Freude aber sich buchstäblich auf den Kopf stellen. In solcher Position empfing er einmal einen zurückkehrenden, überrascht eintretenden Freund. Sein Ausdrucksbedürfnis überstieg ebenso wie manche seiner Eigenschaften weit das Maß des Gewöhnlichen. In toller Laune gebärdete er sich wie ein Kind, redete tatsächlich dummes Zeug ohne jeden Sinn und Zusammenhang und ließ seiner olympischen Stimmung frei die Zügel schießen. Es war, als habe er das unabweisliche Bedürfnis gehabt, den Verstand auszuschalten und nur das augenblicklich herrschende Gefühl walten zu lassen. War man Zeuge solcher Vorkommnisse, so mußte man sich unwillkürlich an den Kopf greifen und sich fragen: Ist das wirklich der unsterbliche Schöpfer des Nibelungenringes und des „Parsifal"? Hierher gehört auch sein berühmter Ausspruch beim Festmahle nach der ersten Bayreuther Aufführung des „Ring

*) Ich selbst war im Jahre 1879 Zeuge folgender kleiner Vorkommnisse: So sagte Wagner einmal vor anderen scherzend zu seinem geliebten Franz Liszt: „Ich bin nicht mit violetten Handschuhen auf die Welt gekommen wie du!" — Ein andermal — es war, als Liszt mit Tränen in den Augen von Bayreuth nach Rom abreiste — rief er ihm vom Bahnsteig aus laut, aber im Tone gemütlicher Beschwichtigung zu: „Geh! du alter Römling!" — Einen voll Verehrung ihn besuchenden begeisterten alten Musiker, der ein vollbewußter Wagnerianer war (J. H. Löffler †), empfing er mit den satirischen Worten: „Sie wollen wohl die Arie und Romanze (!) der Kundry hören?" — Gelegentlich einer illustren Gesellschaft in „Wahnfried", bei der Liszt und Joseph Rubinstein den „Huldigungsmarsch" zu vier Händen spielten, rief er unmittelbar vor dem Vortrage laut aus: „Passen Sie 'mal auf, meine Verehrtesten, nun kommt die Ouvertüre zur großen Oper von K....." (K., ein ganz junger Komponist, war anwesend).

des Nibelungen": „Nun aber auch kein vernünftiges Wort mehr!" Hat der nicht etwas wahrhaft Klassisches an sich? Man denkt an Goethes:

„Wundert euch, ihr Freunde, nicht,
Wie ich mich gebärde:
Wirklich ist es allerliebst
Auf der lieben Erde."

Auch hier drückt sich das Bedürfnis eines großen Geistes aus, sich mit der ganzen Kraft der kindlichen Heiterkeit in die reine Empfindung des Augenblickes zu stürzen. Bei großen Künstlern sind die Fähigkeiten des Geistes und Gemütes so harmonisch und gleichmäßig entwickelt, daß sie eines fortwährenden Ausgleiches bedürfen; so war es bei Goethe, bei Mozart und eben auch bei Wagner.

Es sind nun schon siebzehn Jahre verflossen, seit der Meister, von dem diese Zeilen handeln, für immer von uns geschieden ist: „Er starb, — ein Mensch wie alle!" Diese Zeitspanne hat manches in der Beurteilung seines menschlichen Wesens geändert: „Der Tod ist wie ein Blitzstrahl, der verklärt, was er verzehrt," sagt Grillparzer so schön. Die Leidenschaften, die der Lebende wachgerufen, legen sich nun allmählich, und nur der Genius spricht aus seinen Werken zur Nachwelt. Der große Chor der Schwätzer und Verleumder findet seine Rechnung nicht mehr; aber ganz ruht sie noch immer nicht, die Bosheit derjenigen, für deren Katzenaugen das helle Licht zu grell ist, das die Heldengestalt des verklärten Meisters noch immer ausstrahlt. So hat man sich beispielsweise nicht geschämt, Wagners Familienverhältnisse schändlich zu entstellen, nach seinem Tode hervorzuzerren und der Gemeinheit preiszugeben.

Die treue Liebe und Sorge des Meisters für seine erste Frau, die zwar herzensgut war, seine Größe aber nie verstanden und ihm mit Kleinigkeiten das Leben vergällt hat, leugnete man, indem man als Beweis willkürlich die mehr-

jährige örtliche Trennung der Ehegatten geltend machte, wodurch Wagners edler Charakter, der sich darin dokumentierte, daß man nie ein Wort der Klage aus seinem Munde gehört oder in einem seiner vielen Briefe gefunden hat,*) neuerdings mit Kot befleckt wurde. Es ist noch nicht der Tag gekommen, der der Zunge und Feder des Ehrlichen das volle Recht gibt, sich über diesen und manchen anderen tragischen Punkt in Wagners Leben rückhaltlos zu äußern. Ist er da, dann werden die dazu Berufenen gewiß nicht davor zurückscheuen, den verhüllenden Schleier zu lüften und den Charakter des nunmehr völlig wehrlosen Künstlers von den letzten Schlacken zu reinigen, die Niedertracht und schamlose Verleumdung ihm anzudichten nimmer müde geworden sind.

3. Johann Strauß.

(† am 3. Juni 1899.)

Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung
Und mit des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.
(Schiller.)

Die Sonne sendete bereits ihre letzten Strahlen auf die smaragdene Flut von Altaussee herab, als ich, von Aussee über die idyllische Waldwiese des Beerenmoos kommend, den schmalen Jägersteig betrat, der an der Berglehne des Tressensteins, des Sattels und der kühn emporstrebenden

*) Erst kürzlich sind intime Familienbriefe Wagners in der „Täglichen Rundschau" (Berlin) von G. Manz veröffentlicht worden, die über das Verhältnis des Meisters zu seiner ersten Frau Minna das erstemal erschöpfenden Aufschluß geben. Sie sind an seine Schwester Klara Wolfram gerichtet, die er kaum minder liebte als die beiden anderen Schwestern Rosalie Wagner und Cäcilie Avenarius. Nur Kläre gegenüber hat sich Wagner über seine unglückliche Ehe geäußert, und zwar in so ergreifender und überzeugender Weise, daß sicher jeder, der diese Briefe (besonders den aus Genf vom 20. August 1854, die Scheidung der Gatten betreffend) liest, nicht nur keinen Stein auf den Meister werfen, sondern ihn sogar innig bemitleiden wird.

Trisselwand sich entlang zieht. Einsam schritt ich den hochgelegenen Waldespfad, der nur ab und zu einen Ausblick aus dem dichten Gehölz auf den Loser und den tief unten liegenden See gewährt. Bei einer Lichtung angelangt, stand ich still und versenkte mich in die himmlische Erhabenheit des lieblich-ernsten Bildes. Da tönte ganz leise vom östlichen Ende des Sees, von der „Seewiese" her, die Einleitung zum „Donau-Walzer", gespielt von der Altaussseer Bergkapelle. Ich lauschte entzückt und wagte es nicht, weiterzuschreiten, um die Musik nicht für mein Ohr durch das Geknirsch meiner benagelten Bergschuhe unhörbar zu machen. Es folgte der schwungvolle erste Walzer, dann der süß wiegende zweite — und noch immer stand ich festgebannt. Ich habe diese Musik immer geliebt; so bis ins Innerste gepackt, erhoben und gerührt wie diesmal aber hatte sie mich noch nie. Ja: gerührt, denn in dieser idealen Tanzmusik liegt mehr, weit mehr als der bloße Anreiz zur Tanzbewegung; eine reiche innere Welt offenbart sich in ihr in ganz eigenartiger Weise und nicht minder wie in irgend einem Tonwerke unserer großen Meister. Die Donau-Walzer sind nur das Glied einer langen, glänzenden Kette herrlicher Eingebungen, wie sie nur ein Begnadeter, ein Auserwählter empfängt, die Blume eines reichen, mächtigen Straußes von Zaubermelodien, die Johann Strauß der ganzen fühlenden Menschenwelt als Festgabe dargebracht hat. Und auch dieser Zauberer mußte sterben, dieser Freudenspender, Weltbeglücker!

Nie kam mir diese bittere Wahrheit mehr zum Bewußtsein als heute, wo mir der liebliche Geist des Geschiedenen in seinen Melodien entgegentrat, als ich ganz allein mit der Natur war und hinter den Ischler Bergen, in welchen der Meister noch vor wenigen Monden geweilt, die Sonne versinken sah.

Das war ein Künstler, der im Gegensatze zu vielen modernen Tonsetzern aus innerem Müssen schuf, nicht infolge

von außer ihm liegenden Beweggründen; daher spannte er auch die Grenzen seiner Kunst nie weiter, als es dem Wesen seiner eigensten Natur entsprach, weshalb man ihn nicht hätte tadeln oder geringschätzen, sondern preisen sollen:

„Und wie er mußt', so konnt' er's."

Man wäre versucht, den Unterschied zwischen den wirklich schöpferischen und den eben erwähnten konstruierenden — also im eigentlichen Sinne des Wortes „komponierenden" — Musikern so zu bezeichnen: in jenen arbeitet es, diese arbeiten.

Ja, in Johann Strauß arbeitete es mit Ungestüm, wie einst in Mozart und Schubert, den idealen absoluten Musikern; es sang und klang in ihm, verfolgte ihn bei Tag und Nacht und ließ ihm keine Ruhe, bis die Geister aufs Papier gebannt waren, ja nicht einmal aufs Papier; denn es ist bekannt, daß Meister Johann, wenn er solches nicht zur Hand hatte, wie im Bett oder auf der Straße, die Einfälle auf dem Bettlaken oder den Manschetten notierte.*) Er bildete mit den zwei genannten Wiener Meistern eine Trias fabelhaftester musikalischer Produktivität. Sowie bei diesen setzte sich auch bei ihm alles und jedes in Musik um. Wie unter des mythischen Königs Midas Händen alles, was sie berührten, zu Gold wurde, so ward bei den drei großen Melodikern alles zu Musik. Daß Mozart und Schubert ein weiteres Feld ihrer Betätigung hatten, und daß sich bei Strauß alles ausschließlich in Tanzrhythmen ergoß, ändert an dieser Tatsache im Grunde nichts. Das Wesentliche ist, was für einen Inhalt die gewählte Form aufzunehmen hatte. Und dieser ist auch bei Strauß ein allumfassender; seine Musik stellt einen Mikrokosmos in Tanzformen dar. Alles, was das Herz bestürmt, von der zartesten, jungfräulichen Regung bis zum brausenden Liebesjubel, von der fast düster-elegischen Klage bis zum Triumph der Freude, von der

*) Siehe darüber Näheres in dem Aufsatze „Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers" (Seite 7ff. dieses Buches).

naivsten Äußerung bis zur witzsprudelnden fin-de-siècle-Dialektik geistvoller Journalistik, von der schlichtesten Volkstümlichkeit des Wiener einfachen Mannes, ja vom Bänkel bis zum erhabensten Empfinden des feinfühlenden Herzens-Aristokraten findet bei ihm erschöpfenden Ausdruck. Für alle Menschen, alle Gefühle, alle Altersstufen, alle Nationen hat seine Muse Töne. Er war der Reichsten einer. Grazie, Schwung, Geist, Adel, Innigkeit, gesunde Sinnlichkeit sind seiner Musik eigen. Und über allem thront als Königin die Gemütskraft, ohne die kein echtes Kunstwerk entstehen kann. Kein Streben, Wollen, technisches Können vermag die höchsten Ziele der Kunst zu erreichen, wenn diese Urmutter des künstlerischen Schaffens ihren Segen dazu nicht spendet. Und Johann Strauß war ein Gesegneter.

Ein seltsames Spiel des Zufalls ist es, daß sich die Gegenpole der modernen Musik unter dem Namen „Strauß" vereinigen. Ein Träger dieses Namens — ich meine Richard — erblickt sein Heil nur in der höchsten Abstraktion, in der künstlerischen Lösung philosophischer Probleme und in der übersinnlichen (nicht unsinnlichen) instrumentalen Einkleidung seiner mit komplizierter Technik geformten Gebilde, der andere — Johann — in der einfachsten und natürlichsten melodischen und rhythmischen Darstellung des allen Menschen zugänglichen Gemütsinhaltes der Welt in sinnlichstem Klanggewande. So schließt dieses Jahrhundert mit einem großen musikalischen Fragezeichen.

Der Kampf gegen Vorurteile wird stets bestehen, solange es eben Vorurteile gibt, und diese werden nie schwinden, solange die Menschheit nicht davon lassen kann, neue Erscheinungen nach den ihr geläufigen Normen zu beurteilen, anstatt sie aus ihren natürlichen Ursachen oder aus dem Wesen jener Individualitäten zu erklären, die sie hervorgebracht haben.

So herrschte von je ein eigentümliches Vorurteil gegen

gewisse Kunstgattungen, gegen die Landschaftsmalerei, gegen die Posse und gegen die — Tanzmusik.

Es ist ja kein Zweifel, daß die Mehrzahl der praktischen Tanzmusiken (so nenne ich sie zum Unterschiede von den idealen Tanzweisen Schuberts, Chopins u. a.) wertlos und der Beachtung des Musikers nicht würdig. Man darf aber das Kind nicht mit dem Bade verschütten; denn Johann Strauß hat die Tanzmusik in jedem Betracht künstlerisch gehoben, noch weit über den Standpunkt hinaus, den bereits Lanner und Joh. Strauß senior gegenüber ihren Vor- und Mitarbeitern eingenommen haben. In erster Linie hat er das mit dem weit reicheren Inhalt bewirkt, den er als der jüngste unter ihnen seinen Gebilden gegeben, sowie durch die feine Kunst, mit der er sie gestaltet hat. Er bereicherte, idealisierte und modernisierte den Tanz, erweiterte die engbrüstige Viertaktigkeit des alten Walzers zu größeren Perioden, emanzipierte die Mittelstimmen, verwendete zum Teile die reichen Errungenschaften der modernen Harmonie und Modulation, dabei nie das zulässige Maß überschreitend, und kleidete das Ganze in ein überaus reizvolles instrumentales Gewand, das mit der alten Schablone in keiner Hinsicht mehr etwas zu schaffen hat. Wie fein — Auber und Boieldieu konnten es nicht besser — sind bei ihm die Holzbläser, der einzelne Hornton verwendet, und wie einzig klingen seine Geigen. Rechnet man dazu noch die von ihm geschaffene hinreißende Art des Vortrages, die kein anderer — am allerwenigsten ein Nicht-Österreicher — nachahmen konnte, so erklärt sich uns das Geheimnis der Zaubermacht des Straußischen Walzers, dessen suggestive Wirkung auf jung und alt und die fast abgöttische Liebe, mit der besonders die Wiener an „ihrem" Johann Strauß hingen; war er es doch, der durch mehr als ein halbes Jahrhundert mit seinen Tönen das Leben der Reichen und Armen verklärte; — populärer war noch kein Musiker je gewesen.

Nach und nach kamen die „guten Musiker", die sich bisher stolz von der Straußischen Muse ferngehalten hatten, zur Erkenntnis, daß die Tänze dieses Zauberers, der die Unbefangenen dauernd in Banden hielt, gar nicht so übel seien, ja vielleicht sogar besser als vieles, was in ihren eigenen exklusiven Kreisen produziert worden war, wenngleich man es immer noch für vornehmer hielt, schlechte Symphonien, Opern und Quartette zu komponieren, als „gute" Tanzmusik.

Erst als die hervorragendsten ernsten Musiker der Zeit, denen auch gute und sehr gute Symphonien, Opern und Quartette gelangen, erklärten, daß sie in Johann Strauß einen Ebenbürtigen anerkennen, verstummte der hochnasige Troß der prinzipiellen Verächter und Verkleinerer, und bald gehörte es sogar zum guten Ton, daß die ernste Musikkritik ab und zu den Komponisten Johann Strauß ernst nahm und ihn wie irgend einen lobte. Man entdeckte plötzlich, daß zur Erfindung einer solchen Menge herrlicher und eigenartiger Melodien sogar Genie nötig sei und daß sie einem, der es nicht besitze, eben einfach nicht einfielen.

Gewiß war diese Wendung für alle Ehrlichen, die das längst gefunden, vorher aber leider nicht immer zu äußern wagten, sehr erfreulich, empfanden sie es doch als etwas Armseliges, daß man sich von den Eingebungen eines Künstlers begeistern, berauschen und das Dasein versüßen ließ, um nachträglich vom hohen Olymp des gestrengen Kunstkenners herab über den Schöpfer herzufallen. Ich gestehe, daß es mich sogar wie eine Beleidigung des dahingeschiedenen Meisters berührte, daß man in fast allen ihm gewidmeten Nekrologen die glänzenden Urteile, die Richard Wagner, Brahms, Liszt, Rubinstein, von Bülow über ihn gefällt, zitierte und immer wieder zitierte, als ob es heute noch nicht genügte, den Namen Johann Strauß zu nennen, um das Bewußtsein zu erwecken, daß man es in ihm mit einem ebenso bedeutenden Musiker zu tun habe, als es diejenigen

sind, die als maßgebende Beurteiler so großes Lob über ihn ausgegossen haben.

Faßt doch einmal selbst eine der fein geschwungenen, köstlichen Melodien näher ins Auge, wie sie Strauß in so reicher Fülle erfunden, und betrachtet ihren schönen Bau. Die Linie und der weite Atem des Straußischen Melos kann dreist mit jenen unserer größten Tondichter in Parallele gestellt werden. Da ist kein Ton überflüssig, nichtssagend; jeder erfüllt seinen Zweck voll und ganz, und nie empfangen wir den Eindruck von Verlegenheitsmusik oder von phrasenhafter Impotenz. Oder spricht, lacht, weint nicht etwa jeder Ton in den unvergleichlichen Walzern „An der schönen, blauen Donau", „Wiener Blut", „Geschichten aus dem Wiener Walde", „Bei uns zu Haus", „Rosen aus dem Süden", „Du-Walzer" (aus „Fledermaus"), „Eva-Walzer" („Pazman") usw.? Nicht ohne Grund sind sie alle zu Volksliedern geworden, wenigstens bei uns in Österreich. Es gibt bekanntlich keine österreichische Nation, wie es ja auch keine österreichische Sprache gibt, sondern nur einen österreichischen Staat. Wenn uns einer an dieser Wahrheit irre machen könnte, so wäre es Johann Strauß mit seiner Musik. Diese ist so spezifisch österreichisch in allen ihren Eigenschaften, daß sie uns Österreichern wie ein Ersatz für den Mangel einer gemeinsamen Sprache erscheint. Sie weist jene melodischen und harmonischen Wendungen in noch erhöhtem Maße auf, die unsere Wiener Meister Haydn, Mozart und besonders Schubert ihr eigen nennen konnten und über die auch unsere moderne Wiener Schule nie ganz hinauskommen kann. Und doch ist Musik die einzige wahre Weltsprache. Durch sie werden einander fremde Nationen gegenseitig näher gebracht. Am deutlichsten offenbart sich das Österreichertum dem Ausländer in der zum allgemeinen Eigentum gewordenen Straußischen Musik.

Das spezifische Wienertum, das unserem Meister, als

dem Sprößling einer urwienerischen Familie, angeboren war, führte ihn, den Nichtdramatiker, naturgemäß auch der Wiener Operette zu. Diese Gattung, die wohl mit Recht als der Triumph der Stil- und Charakterlosigkeit gilt, bedeutete für ihn keinen Niedergang. Sie war ihm nur das Gefäß für die Züchtung herrlicher melodischer Blütenbäume. Entwickelt sich doch oft auch in einem armseligen irdenen Topfe eine Fülle prächtiger Palmblätter. Wer fragt nach dem Topfe? Das Wort war unserem Künstler nebensächlich; es hat ihn immer mehr äußerlich als innerlich angeregt und sank bei ihm häufig zur Vokalise gegenüber der Musik herab, deren Dienerin es wurde, ohne daß damit gerade ein dem Wagnerschen entgegengesetztes Prinzip verfolgt wurde. Zürnen wir unserem Meister darob nicht, daß er auch darin ganz und nur Musiker war, wie es seiner Natur entsprach. Eine Fülle wundervollster Musik bestünde nicht, hätte sich Strauß nicht der Operette zugewendet, und vor allem fehlte der Literatur ein unvergängliches Unikum: „Die Fledermaus"!

Nun hat es doch endlich den Anschein, als ob die Theaterleitungen sich die fromme Larve vom Gesicht nehmen wollten, die es ihnen bisher untunlich erscheinen ließ, diese „klassische" Operette ins ständige Repertoire der ihnen anvertrauten Bühnen aufzunehmen. Es geschehen wahrlich schlimmere Dinge in Thaliens Tempeln. So reizende Musik darf nicht aus Prüderie der Vergessenheit preisgegeben werden, müßte doch sonst Mozarts „Figaro" aus dem gleichen Grunde in Acht und Bann getan werden.

Und nun noch ein Wort von dem seltenen Menschen Strauß! Er war einer der liebenswürdigsten Charaktere, die mir je vorgekommen sind, schlicht und einfach wie die Großen, bescheiden wie die Weitblickenden und Erkenntnisreichen, fleißig wie die Klugen und gut wie die Edelsten, kurz im wahrsten Sinne des Wortes — ein Auserwählter!

4. Karl Loewe.

Eine Studie.

(Anläßlich des Erscheinens der Max Runzeschen Gesamtausgabe der einstimmigen Balladen und Gesänge des Meisters; 1900.)

Karl Loewe, der große Balladenmeister, ist im Jahre 1869 gestorben. Also sind nach dem deutschen Urhebergesetze seine sämtlichen Werke im Jahre 1899 („dreißig Jahre nach dem Tode") „frei" geworden; das heißt: es kann sie jeder Verleger drucken und verkaufen, während bis dahin die einzelnen Werke nur derjenige als Handelsobjekt ausnützen durfte, der sie vom Komponisten erworben hatte. Eine Anzahl von Verlagsfirmen beeilte sich denn auch, sämtliche in allen Winkeln zerstreuten, teils verschollenen, teils vergriffenen einstimmigen Lieder und Balladen oder wenigstens eine Auswahl der wertvollsten und berühmtesten unter ihnen als Loewe-Ausgabe auf den Markt zu werfen. Jedem, auch dem Minderbemittelten, ist dadurch Gelegenheit geboten, die Werke des Meisters, die bisher umständlich zu beschaffen und kostspielig gewesen waren, zu ganz unverhältnismäßig geringem Preise anzukaufen.

Loewes Balladen sollen in jedem, gute Musik pflegenden Hause vertreten sein, so wie die Werke unserer Klassiker, so wie die Sonaten von Mozart und Beethoven und die Lieder von Schubert.

Loewe ist zweifellos eine der eigenartigsten Erscheinungen der deutschen Kunst; er stellt gleichsam das Organ dar, durch das sich die vorwiegend epische Natur der deutschen Nation in musikalischer Art äußert. Der rhetorische Ausdruck war bei ihm nicht nur ein Teil seines eigensten Wesens, sondern hatte sich im Laufe seines, unermüdlichem Schaffen geweihten Lebens bis zur höchsten Meisterschaft gesteigert, in der ihn keiner bis zum heutigen Tage erreicht hat. So wie

Schubert als Lyriker und Richard Wagner als Dramatiker, bedeutet Loewe als Epiker den Höhepunkt musikalischen Ausdruckes. Unter seinen Händen wurden die sprachlich widerhaarigsten und die redseligsten Balladen mindestens genießbar, meist aber zur Quelle reinsten und edelsten Genusses. Ich erinnere an die „Gruft der Liebenden", an das „Switesmädchen" u. a.

Bei aller Charakteristik seiner Schilderungen ist er Melodiker in des Wortes eigentlichster Bedeutung. Dem schön geschwungenen Melos opfert er — der treffliche Deklamator — sogar häufig die Prosodie von Wort und Vers. Gerade der Melodiker Loewe aber mußte sich von vielen Seiten den Vorwurf gefallen lassen, daß sich die Art seiner Erfindung oft hart an der Grenze des Trivialen bewegt; dieser Vorwurf — man muß es bei unbefangenem Urteile zugeben — traf ihn nicht mit Unrecht. So äußerte sich einmal sogar Richard Wagner, der den fruchtbaren Tondichter sehr hochschätzte, zu dem vor sechs Jahren im schönsten Mannesalter verstorbenen, reichbegabten Balladenkomponisten Martin Plüddemann über Loewes Schaffen:

„Ja, das ist nun freilich das Allermerkwürdigste und Bedeutendste. Er hat sich nur manchmal etwas zu wenig Mühe gegeben, auch gar zu wenig gesucht." — Loewe konnte gewiß nicht wenig; er legte aber auf das rein Technische sichtlich kein großes Gewicht. Alles erscheint bei ihm wie plötzliche Eingebung, angeregt durch den unmittelbaren Eindruck, den er bei Kenntnisnahme der gerade zu vertonenden Dichtung durch diese empfing. Es ist, als hätte er alles gleich so hingeschrieben, wie es ihm anfänglich in den Sinn kam. Durch diese Sorglosigkeit, die zugleich auch den Reiz seiner Arbeiten bildet, steht seine Art zu schaffen im schroffsten Gegensatze zu der Beethovens, der unablässig suchte, lauschte, änderte und feilte, bis endlich ein Ergebnis erzielt

war, das dem entsprach, was seiner Phantasie als höchstes Ideal anfänglich nur dunkel vorgeschwebt hatte.

Sorglosigkeit in der Gestaltung des Melodischen, die nicht mit dem Volkstümlichen und Naiven verwechselt werden darf, das in vielen Balladen des Stettiner Meisters hervortritt, haftet aber durchaus nicht allen seinen Werken an. Loewe hat so außerordentlich viel geschrieben, daß es nicht zu verwundern ist, wenn sich auch schwächere Produkte darunter befinden. Wenn man aber die Charakteristik eines bedeutenden Künstlers aufstellt, so bespricht man nicht seine Parerga, sondern seine Meisterwerke. Und welche stolze Reihe von solchen hat dieser Künstler uns geschenkt!

Ich erwähne nur die bekanntesten, wenn ich an den großartigen „Archibald Douglas", an „Edward", „Harald", „Odins Meeresritt", „Oluf", „Tom, den Reimer", „Heinrich, den Vogler", „Graf Eberstein", den „Mönch zu Pisa", „Die nächtliche Heerschau", „Prinz Eugen", den „Nöck", „Die verfallene Mühle", „Das Hochzeitslied" erinnere.

Was für eine Fülle von Geist, Poesie, hoher Bildung und blühender Erfindung offenbart sich in den Tönen der hier angeführten Balladen! Das Wesentliche daran bleibt aber die kongeniale Art, mit der Loewe jede Dichtung in ihrem innersten Kerne erfaßt, indem er deren Seele mit dem sicheren Blicke seines geistigen Auges festbannt und in die bezwingende Sprache der Töne umsetzt. Die Sicherheit seines Stiles muß die höchste Bewunderung erregen. Er fällt nie aus dem epischen in den lyrischen Ton, so voll er diesen auch beherrscht, wie es viele seiner Lieder bezeugen. Er verfügt über die ganze Stufenleiter aller menschlichen Empfindungen und Leidenschaften von den keuschesten bis zu den wildesten. Kein Gebiet scheint ihm verschlossen. Er trifft ebenso den Ton der Historie (siehe: „Graf von Habsburg", die vier Balladen vom Kaiser Karl V., die Napoleon-Balladen) sowie den des Märchens und der

Sage (siehe: „Elvershöh'", „Hueska", „Tom, der Reimer", „Harald", „Nöck"), nicht minder den des Kleinbürgerlichen, Grotesken, Religiösen, Kindlichen. Das Erhabene, Grausige, Dämonische, Leidenschaftliche ist ihm nicht minder geläufig, wie das Liebliche, Sinnige einer- und das Humorvolle anderseits. Zu der ersten Art gehört seine geniale, als erstes Werk (!) erschienene Vertonung von Herders „Edward", ferner „Odins Meeresritt", „Der Pilgrim von St. Just", „Das Grab im Busento", „Die Braut von Korinth", „Der Totentanz", „Der Woywode" („Die Lauer"), die Cyklen „Esther" und „Der Mohrenfürst", „Die Reiherbeize" u. a., zu letzterer „Die Dorfkirche", „Der Edelfalk", „Prinz Eugen", „Graf Eberstein", „Abschied", „Der Wirtin Töchterlein" u. a. Sein Busen umfaßte die ganze Welt, ihre Höhen und Tiefen, ihre Tragik und ihre Träume.

Ich möchte es an dieser Stelle nicht versäumen, auf vier Balladen hinzuweisen, die im Publikum soviel wie unbekannt sind und zu dem Hervorragendsten zählen, was der Meister geschaffen; es sind das „Die Spree-Norne" (auch genannt „Der große Kurfürst und die Spree-Jungfrau"), ein ganz mächtig aufgebautes Stück, Goethes „Legende" und „Erlkönig", der, was Charakteristik betrifft, die Schubertsche Komposition hinter sich läßt, und die „Walpurgisnacht" (Willibald Alexis), ein musikalischer Höllenbreughel von ganz toller Genialität.

So wie die einzelnen Gattungen der epischen Darstellungen meisterte Loewe auch die Eigenart der verschiedenen Nationen, deren Charakteristik er mit bewunderungswürdiger Anpassungsgabe musikalisch wiedergab. Er komponierte mit gleichem Glücke norwegische, englische, deutsche, spanische, französische, polnische und orientalische Balladen. Bei den ersten Tönen fühlen wir uns stets sogleich in das Land versetzt, in dem sich die Handlung abspielt, wobei ich aber bemerken muß, daß es der Meister verschmähte, gewisse billige Melis-

men anzuwenden, wie sie so mancher hilflose Komponist bei ausländischen Stoffen nach bewährten Rezepten als einziges Auskunftsmittel kennt.

Das Kleinliche lag unserem Meister überhaupt fern. Nie wird in seinen Arbeiten ein Detail sich so vordrängen, daß es die Einheitlichkeit des Ganzen stört. Die vielen geistvoll malenden Einzelheiten fügen sich immer stilvoll in den Rahmen des Kunstwerkes. Wie im Schubertschen Liede durchzieht die Loewesche Ballade meistens ein melodisches oder rhythmisches Hauptmotiv, das jeweilig der inhaltlichen Situation angepaßt wird, indem entweder sein Zeitmaß verändert, sein Rhythmus verschoben oder sein ursprünglicher harmonischer Charakter umgefärbt wird. Man sieht, wir haben es hier bereits mit einer Art von Leitmotiv zu tun, jedenfalls aber mit einem Kunstmittel, das diesen Namen weit mehr verdient, als jene stets unverändert wiederkehrenden melodischen Phrasen in Vor- und Neben-Wagnerschen Opern, welche von solchen, die keine blasse Ahnung von dem eigentlichen Wesen des symphonischen Symbols haben, verkehrterweise mit dieser Benennung beehrt werden, während sie doch besten Falles die Bezeichnung „Erinnerungsphrasen" beanspruchen können. Auf diese paßt Hanslicks den umgestaltungsfähigen Wagnerschen Leitmotiven gegenüber gänzlich unangebrachter, an und für sich aber geistreicher Vergleich mit den Figuren auf altdeutschen Gemälden, denen Zettel oder Schleifen aus dem Munde hängen, auf welchen Namen und Bedeutung der dargestellten Personen geschrieben stehen.

Loewes Motive sind meist sehr bezeichnend und knapp. Man sehe sich daraufhin das stolze und trotzige Motiv im „Archibald Douglas" an, das die abweisende und unerbittliche Haltung des Königs gegen das Geschlecht der Douglas so treffend schildert, oder das bieder-deutsche Motiv Heinrich des Voglers in der gleichnamigen Ballade, das im Laufe

der Begebenheiten in die verschiedensten Stimmungen getaucht wird, indem es erst behaglich, dann lustig und feurig und schließlich fromm auftritt, und die verblüffende motivische Charakteristik in der Gegensätzlichkeit der menschlichen und der elbischen Welt, wie sie in der bedeutenden Ballade „Herr Oluf" sich zeigt.

Was die oben erwähnten, geistreichen Einzelheiten betrifft, so müßte man mit deren Aufzählung ein ganzes Buch ausfüllen. Ich beschränke mich daher, nur auf einige wenige hinzuweisen, so auf die tonmalerische Stelle in „Odins Meeresritt", wie der Schmied von Helgoland Wotans Rappen beschlägt: „da dehnt es (das Eisen) sich weit", oder auf die köstliche musikalische Darstellung der gekrümmten Klaue des Falken in der Ballade „Der Edelfalk", auf das Gepolter des Mühlrades in der „Verfallenen Mühle" und die in derselben Ballade enthaltene Stelle, wo der schlaftrunkene Graf nach dem geträumten Glase, in Wirklichkeit aber in die leere Luft greift, auf das Gekrabbel der übereifrigen Zwergenschar im famosen „Hochzeitslied" und der Heinzelmännchen in der gleichnamigen Ballade.

In der musikalischen Behandlung der Legende steht Loewe einzig da. Keiner hat den Ton auch nur annähernd so getroffen wie er. Man beschäftige sich mit dem „Grab zu Ephesus", dem „Weichdorn", der „Einladung", mit „Des fremden Kindes heiligem Christ", „Sankt Mariens Ritter", vor allem aber mit dem unvergleichlichen „großen Christoph" und dem Cyklus „Gregor auf dem Stein".

Wie groß Loewe aber auch im rein Lyrischen war, zeigen seine leider viel zu wenig gesungenen Lieder, so besonders „Neuer Frühling", „Der alte Goethe", die ergreifende „Uhr", „Die Mutter an der Wiege", in welchen sich ein unendlich tiefes und reiches Gemüt offenbart.

An allen Gesangssachen Loewes erkennt man sogleich, daß der Meister selber Sänger war, so äußerst sanglich schreibt er

trotz der großen Anforderungen an Stimmumfang, Technik (siehe die vielen Koloraturstellen), Färbung des Tones und Sprachfertigkeit („Hochzeitslied", „Frau Twardowska", „Graf Eberstein", „Kleiner Haushalt"). Loewe soll seine Balladen in ausgezeichneter, lebendiger und fesselnder Weise — sich selbst am Klavier begleitend — vorgetragen haben. Er reiste in ganz Nord- und Süddeutschland, Österreich (in Wien trat er vor ganz leerem Saale auf!), in England, Dänemark, Norwegen, Schweden und Frankreich, wie ein Barde seine Werke selbst vorführend. Die Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. schätzten ihn hoch und ließen sich häufig seine Balladen von ihm vorsingen, weshalb er auch wiederholt nach Berlin kam.

Die Weltfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig, die sich schon unvergängliche Verdienste mit der Veranstaltung äußerst korrekter und schön ausgestatteter Monumentalausgaben der sämtlichen Werke aller großen deutschen Meister, über die sie das Verfügungsrecht besitzt, erworben hat, bietet dem deutschen Volke nun auch eine Gesamtausgabe der Loeweschen einstimmigen Gesänge, der hoffentlich wohl auch später eine solche der mehrstimmigen größeren Vokal- und der Instrumentalwerke des Meisters folgen wird. Die im Auftrage der Loeweschen Familie von dem ausgezeichneten und gewissenhaften Loewe-Kenner und -Forscher Pastor Dr. Max Runze veranstaltete Ausgabe der Balladen und Gesänge des Meisters verdient in jeder Hinsicht das Beiwort „musterhaft".

Jeder, dem Loewes Genius am Herzen liegt, sollte sich zum Besitzer dieser vorzüglichen und verhältnismäßig billigen Ausgabe machen. Eine große Anzahl bisher ungedruckt gewesener, unvollendeter, vergriffener und verschollener Gesänge werden hier im Vereine mit den allbekannten Werken des Meisters geboten. In jedem Bande befindet sich überdies eine vorbereitende und erklärende Einleitung kritischer Art, in der auch die verschiedenen Lesearten verglichen und ge-

prüft werden. Den ersten Band schmückt ein prächtiges Bildnis Loewes von Professor Hans Fechner. Den polnischen Balladen ist auch der polnische Text beigegeben.

Die Gesänge sind nicht chronologisch, sondern, von den Jugend-, Kinder- und geistlichen Gesängen der zwei ersten Bände abgesehen, teils nach nationalen, teils nach stofflichen Gesichtspunkten geordnet — eine Methode, mit der vielleicht nicht jeder einverstanden ist, die aber bei Loewe einer gewissen Berechtigung nicht entbehrt. Es ist nicht uninteressant, die Balladen Loewes nach der Nationalität der Stoffe, die sie behandeln, geordnet zu sehen. In der siebzehn Bände umfassenden Breitkopf & Härtelschen Ausgabe finden wir außer den oben genannten Jugendarbeiten, auf deren manche das Wort „ex ungue leonem!“ (an der Kralle erkennt man den Loewe!) paßt, sechs schottische und englische, sieben nordische, fünf französische (Napoleon-), acht polnische und einige spanische sowie orientalische Balladen und hebräische Gesänge (Lord Byron), ferner deutsche Kaiser- (Karolinger-, Sachsen-, Salier-, Habsburger- und Hohenzollern-)Balladen, Geister- und Kirchhofs-Balladen, Sagen, Märchen, Fabeln aus der Tier- und Blumenwelt, kurz: einen ganzen Mikrokosmos. Zwei Bände sind ausschließlich Goethe gewidmet. Unter den 53 auf Goethesche Gedichte komponierten Gesängen finden sich herrliche Stücke, die Loewe als einen dem Dichterfürsten kongenialen Musiker erscheinen lassen. Von ihnen erwähnte ich einige schon oben (darunter die grandiose Vertonung der „Braut von Korinth“) und füge hier noch den „Gott und die Bajadere“, „Gutmann und Gutweib“, den „Fischer“ und das wundervolle Lied des Türmers Lynceus auf der Schloßwarte (aus dem zweiten Teile des „Faust“) als besonders beachtenswert hinzu.

Zum Schlusse glaube ich dem freundlichen Leser mit einer kurzgefaßten Darstellung des äußeren Lebensganges unseres Meisters einen willkommenen Anhang zu bieten.

Johann Karl Gottfried Loewe wurde geboren am 30. November 1796 zu Löbejün unweit Halle a. d. Saale, wo sein Vater, Andreas Loewe, Kantor und Lehrer war. Von ihm erhielt er naturgemäß den ersten musikalischen Unterricht. Bald spielte er recht gut Orgel und Klavier und sang mit schöner Sopranstimme vom Blatte.

Man schickte ihn 1806 auf die Stadtschule nach Köthen und 1810 auf ein Hallesches Gymnasium. Dort prüfte ihn Universitäts-Musikdirektor Türk im Singen, worauf er Stadtsingeschüler wurde und in Kirchen und Konzerten mitwirkte. Dafür genoß er Schulunterricht, Wohnung, Kost und andere Vorteile umsonst. König Hieronymus Napoleon von Westfalen, der wiederholt in Halle weilte, bewilligte ihm ein Jahresstipendium, mit dem er zwei Jahre lang bei Türk musiktheoretische Studien machen konnte. Loewe setzte deshalb seine Gymnasialstudien nicht mehr fort. Da aber sein ausgezeichneter Meister starb, nahm er sie neuerdings auf, und zwar mit solchem Erfolge, daß er schon 1817 Studierender der Theologie und Philologie an der Halleschen Universität wurde. Er gab nun musikalischen Unterricht, beteiligte sich an den Konzerten der Singakademie und organisierte einen Sängerchor unter seinen Kollegen als Einjährig-Freiwilliger.

Bald hielt Loewe seine Probepredigten und begann Balladen zu komponieren. Die genialen Würfe auf diesem seinem eigensten Gebiete „Edward" und „Erlkönig" stammen aus dem Jahre 1818, also aus seinem 22. Lebensjahre. Da lernte er auch seine spätere Frau, die geistvolle Julie v. Jakob, kennen. 1819 bis 1820 weilte er in Dresden, wo er Karl Maria v. Webers Bekanntschaft machte und dessen Freundschaft gewann. Er besuchte in dieser Zeit auch Goethe und Nepomuk Hummel in Weimar und folgte — die Theologie an den Nagel hängend — einem Rufe nach Stettin als Kantor an die Kirche zu St. Jakob und als Gymnasial-Musiklehrer.

Ein Jahr später wurde er zum Musikdirektor an dieser Kirche, wie auch am Gymnasium und am Lehrerseminar ernannt und sein Gehalt beträchtlich erhöht. Er verbesserte das städtische Musikwesen, begründete einen Gesangverein und veranstaltete ausgezeichnete Aufführungen mit diesem, komponierte viel Vokal- und Klaviermusik und gab fast alles heraus. 1823 starb seine Frau. Er heiratete aber bald wieder, und zwar die Sängerin und Malerin Auguste Lange aus Königsberg. Loewe war immer kränklich. Kiel tat seiner Gesundheit am besten, weshalb er auch 1866 ganz dahin zog, als er nach einem Schlaganfalle aus seinem Dienste in Stettin entlassen (!) worden war. Am 20. April 1869 endete sein tatenreiches Leben. Sein Herz ruht — wie er es ausdrücklich gewünscht — bei der Orgel in Stettin, auf der er so oft gespielt.

Im ganzen sind von Loewe 145 Werke mit Opuszahl erschienen, zum größten Teile einstimmige Gesänge, aber auch mehrstimmige geistliche und weltliche Vokalwerke (Duette, Motetten, Psalmen für Männerstimmen, Gesänge für gemischten Chor), Klavierwerke („Biblische Bilder", „Zigeunersonate", „Frühlingssonate", „Alpen-Phantasie", zwei- und vierhändige Sonaten), ein Klaviertrio, Streichquartette, eine Oper „Die drei Wünsche" sowie die Oratorien „Die Zerstörung von Jerusalem", „Die Siebenschläfer", „Gutenberg", „Johann Huß", „Die Festzeiten", „Die eherne Schlange", „Die Apostel von Philippi", „Die Heilung des Blindgeborenen", „Die Auferweckung des Lazarus" (die vier letzten rein vokal). Ungedruckt hinterließ er noch weitere acht Oratorien, vier Opern, von denen einige erfolglos in Berlin und Weimar gegeben worden waren, einige Festkantaten, zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, Klavierduos u. s. w.

An theoretischen Schriften verfaßte er eine sehr bedeutende „Gesangslehre" für Gymnasien, eine Anweisung

zum Kirchengesang und Orgelspiel unter dem Titel „Musikalischer Gottesdienst", einen Kommentar zum zweiten Teile des Goetheschen „Faust" und viele Aufsätze in Musikzeitungen. 1870 erschien in Berlin in der Bearbeitung C. H. Bitters „Dr. Karl Loewes Selbstbiographie".

Man sieht, Schiller hat recht, wenn er Genie und Fleiß als voneinander untrennbare Begriffe bezeichnet.

---

5. Giuseppe Verdi.

(† 27. Januar 1901.)

Nun ist er dahin, der gefeierte Meister von Busseto, der mit seiner Kunst mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch die stärksten Wirkungen erzielte und Millionen entzückte, ein Fürst im Reiche der Töne, der letzte von den Großen der Kunst im hinabgesunkenen Jahrhundert, das man mit einigem Recht als das musikalische bezeichnen könnte.

Eine stolze Reihe großer Musiker ist es, die in den letzten Jahren dorthin gegangen, von wo es keine Wiederkehr mehr gibt: Richard Wagner, Franz Liszt, Niels Gade, Robert Franz, Charles Gounod, Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Johann Strauß, und nun — Giuseppe Verdi. Keinem der Genannten aber wurde das Glück zuteil, von seinen Volksgenossen auch nur annähernd so vergöttert zu werden wie der eben verstorbene Meister. Es war nicht mehr Verehrung, sondern fast Anbetung, was ihm seine dankbaren Landsleute zollten. Dafür dauerte es um so länger, bis er im Auslande, und ganz besonders in Deutschland, jene Würdigung fand, die den ganz außerordentlichen, beständig und

ungeschwächt andauernden Erfolgen seiner Werke einigermaßen entsprach. Er errang sie sich erst mit seinen letzten Werken „Aïda", „Othello" und „Falstaff". Der deutsche Kritiker hält es bekanntlich nicht mit Konrad Nachtigalls in den „Meistersingern" geäußertem Grundsatze: „Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul." Er hat — und dagegen läßt sich im Grunde nichts einwenden — stets seine eigene, vom Erfolge der besprochenen Leistungen unabhängige Meinung. An Verdis Schöpfungen hat er immer viel genörgelt, und dabei leider oft die Hauptsache übersehen, daß dieser trotz aller zugestandenen Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, die seine früheren Opern enthalten, ein musikalischer Dramatiker ersten Ranges war, der Wirkungen von solcher Macht auslösen konnte, wie heute kein zweiter es imstande ist. Und was für ein Musiker mußte er sein, um sich aus dem Sumpfe seiner Jugendproduktion gleichsam selbst beim Schopfe herausziehen und allmählich so hoch aufschwingen zu können, daß er mit seinen letzten Werken unter den Großen seiner Kunst als ein ihnen Ebenbürtiger gelten durfte, und um es dahin zu bringen, endlich sogar die unbedingte Anerkennung seiner grundsätzlichen Gegner zu erringen! Daß Verdi ein melodisches Talent ersten Ranges war, hat man allerdings nie bestritten; man hat sich nur vielfach gegen die Qualität seiner Erfindung ablehnend verhalten. Dem Kenner durfte es aber nicht entgehen, daß schon in den früheren Werken des Meisters mitten unter leichtsinnig hingeworfenen Banalitäten Perlen feinster Art und Kantilenen von so edler Prägung sich befinden, daß sie fast wie eine Renaissance altitalienischer Meisterkunst anmuten. Ich erinnere beispielsweise an Manricos Romanze „Ah si, ben mio, coll'essere" und an Leonorens „D'amor sull'ali rose e vanne" im „Troubadour".

Es hat kaum einen Künstler gegeben, dessen Entwicklung einen so weiten und interessanten Weg gemacht hat, als die Verdis. In seinen ersten Opern „R o c e st e r" (unauf-

geführt; im 24. Lebensjahre komponiert), „Oberto, conte di S. Bonifazio“, „Un giorno di regno“, „Nabucco“, „I Lombardi alla prima crociata“ völlig im Dekadenzstil Mercadantes und Donizettis sich ergehend, machte er mit dem „Hernani“ (1844) einen merkbaren Schritt nach vorwärts, indem er darin das Süßliche und den bloßen Ohrenkitzel, wie sie in der italienischen Oper bis dahin vorgeherrscht hatten, zu Gunsten des Dramatischen zurücktreten ließ, das Orchester etwas selbständiger, leider aber auch lärmender behandelte und das naturalistische Element einführte, wozu ihn Viktor Hugos Drama gleichen Namens anregte. Der Erfolg des „Hernani“, der zum ersten Male die bekannte Verdische Physiognomie zeigt, war — sowie der des „Nabucco“ und der „Lombardi“ — ein europäischer. Keiner von seinen komponierenden Landsleuten vermochte ihn zu übertrumpfen. Es folgten in den Jahren 1844 bis 1850 „I due foscari“, „Giovanna d'Arco“ (nach Schillers „Jungfrau von Orleans“), „Alzira“, „Attila“, „Macbeth“, „I Masnadieri“ (nach Schillers „Räubern“), „Jerusalem“, „Il Corsaro“, „La battaglia di Legnano“, „Luisa Miller“ (nach Schillers „Kabale und Liebe“, die weitaus beste unter den eben genannten), und „Stiffelio“, eine ganze Kette von Mißerfolgen darstellend, bis endlich der Weltruhm des Meisters durch „Rigoletto“ (1851), „Il Trovatore“ (1853) und „La Traviata“ (1853), seine populärsten Werke, die wohl im Spielplane keiner Bühne fehlen, sich bildete und dauernd festigte. Man darf aber nicht etwa glauben, daß die oben genannten elf, mehr oder minder erfolglosen Opern Verdis wertlos seien. Im Gegenteile: sie strotzen von melodischer Erfindung und Charakteristik und zeichnen sich vor gleichzeitigen Werken ihrer Gattung besonders durch wechselvolle und lebendige Rhythmen aus. Nur im orchestralen Teile herrscht eine gewisse Roheit, die erst von der „Traviata“ ab sich allmählich verliert, um

schließlich einer geradezu musterhaften, an Feinheit und vornehmer Zurückhaltung in der italienischen Musik ihresgleichen suchenden Orchesterbehandlung Platz zu machen.

Den großartigen Erfolg, den Verdi aber mit der zuletzt genannten Trias von Opern errang, verdankt er außer der — vom „Troubadour" abgesehen — glücklichen Stoffwahl, von der man in den früheren Opern nicht sprechen kann, seinem konsequenten Festhalten am Naturalistischen, das er mit Erfolg und Geschmack in seiner Musik immer mehr ausbildete. Die Aufrichtigkeit des Ausdruckes in diesen Opern hat etwas Imponierendes. Es steckt in ihnen so viel gesunde Sinnlichkeit, üppige Melodik und sanglicher Reiz, daß man die darin wuchernden romanischen Exaltationen und aufdringlichen Roheiten schon mit in den Kauf nehmen kann. Um die hier unentbehrlichen Nervenwirkungen zu erzielen, versuchte Verdi es mit Glück, die erprobten Mittel der französischen großen Oper für seine Zwecke zu nützen, indem er kühner zu harmonisieren und das Orchester pikanter zu würzen begann. Aber auch die rein musikalischen Effekte großer Massen-Ensembles übertrug er mit Geschick auf die von ihm geschaffene, neuitalienische naturalistische (um nicht zu sagen: veristische) Oper, so sonderbar dieses aus rein-äußerlichen Gründen aufgepfropfte Reis sich mitunter auch ausnehmen mußte. Eine komplette französische Oper wurde „Les vêpres siciliennes" („Giovanna di Guzman"), für die er sich Meyerbeer und Halévy in jedem Sinne zum Vorbild genommen hatte. Ähnlichen Stil, nur in glücklicherer Ausführung und mit reicherer melodischer Erfindung, weist das nach dem verunglückten „Simon Boccanegra" entstandene Übergangswerk „Un ballo in maschera" („Der Maskenball") auf, eine Oper, die starke Verbreitung fand und sich lange erhielt. Besonders die Einflüsse Meyerbeers sind hier unverkennbar. So erinnert das entschieden den Höhepunkt des Werkes darstellende Duett im dritten Akt in vielen

Einzelheiten an jenes zwischen Raoul und Valentine, während der Schluß dieses Aktes durch den grotesken Spottchor wieder die echt Verdische Physiognomie gewinnt, wie wir sie aus dem „Rigoletto" kennen. Der mit einem kompletten Gesangs-Galopp abschließende erste Akt bildet die partie honteuse der Oper, während schon der zweite sich bedeutend hebt und eines der wirkungsvollsten Ensembles des Komponisten enthält. Im vierten Akte geht die Erfindung langsam bergab, um sich im letzten nur noch durch eine reizende graziöse Ballettmusik hervorzutun, welche die tragischen Bühnenvorgänge begleitet. Unverdientes Mißgeschick hatte „La forza del destino", in welchem Werke der Meister ungemein selbstkritisch verfuhr. Es war die erste Oper, in der er sichtlich höhere Ziele anstrebte. Das Textbuch war jedoch zu abstoßend, um einem tieferen Eindrucke, wie ihn die in vielem der deutschen Art sich nähernde charakterisierende Musik wohl hätte erzielen können, nicht hindernd im Wege zu stehen. Es folgte der „Don Carlos", der zuerst in Paris (1867) gegeben wurde. In ihm vollzieht sich eine völlige Wandlung bei Verdi. Das heiße Bemühen, die Musik als Dienerin der Handlung erscheinen zu lassen, macht sich in dieser Oper unverkennbar geltend. Nur wird es — wohl unbewußt — fortwährend durch die nach äußerem Erfolge strebende Absicht gehemmt, ein Kompromiß zwischen der großen Oper und dem musikalischen Drama einzugehen. Daran scheiterte das zweifellos bedeutende Partien enthaltende, groß angelegte Werk. Wer nach dem ziemlich dürftigen melodischen Zuge des „Don Carlos" geglaubt hatte, daß Verdis Schöpferkraft in Abnahme begriffen sei, irrte. Denn fünf Jahre später trat der Meister mit einem melodisch überaus reichen, ja blühend schönen Opernwerke hervor, in dem der vorher zurückgedämmte Strom der Erfindung zu verblüffender Macht anschwoll: mit der „Aïda". Zum ersten Male tritt uns hier der bedeutende

Musiker und der starke Dramatiker Verdi völlig abgeklärt und stilrein entgegen, und dies erfreulicherweise noch im Stadium der größten Erfindungskraft. Denn, wie häufig erleben wir an Künstlern die Tragik, daß, sobald sie sich endlich zum vollen Können und zur höchsten schöpferischen Erkenntnis durchgerungen haben, sich auch schon ihr Erfindungsvermögen im Niedergange befindet. In „Aïda" jedoch ist ein schönes Gleichgewicht der beiden Faktoren vorhanden. Ich entsinne mich noch genau des allgemeinen Staunens, das die gänzlich neuartig anmutende Oper bei ihrem Auftauchen in Deutschland erregte. Alsbald hörte man vielfach das Wort, Verdi sei Wagnerianer geworden, und die „Aïda" sei eine italienische Wagner-Oper. Wie einfältig! Nicht eine Note darin könnte vom Meister von Bayreuth herrühren; überall tritt uns der echte Verdi unverkennbar, wenn auch veredelt, entgegen. Nur siegt das ihm eigene Pathos in diesem Werke völlig über den Naturalismus, der hier nur mehr in verschwindend schwacher Dosis vorhanden ist. Wie meisterhaft baut sich der erste Teil des ersten Aktes, das Finale des zweiten und der ganze dritte Akt auf, wie vornehm und reich ist die Harmonik, und mit welchem Glücke strebt sie nach dem ägyptischen Lokalkolorit, worin ihr die Instrumentation wesentlich zu Hilfe kommt! Und welche Läuterung hat sich darin mit der Verdischen Orchesterbehandlung vollzogen! Alles Rohe und Schablonenhafte erscheint hier ausgeschaltet, und mit verhältnismäßig wenig Mitteln sind weit größere und charakteristischere Klangwirkungen erzielt worden, als in allen früheren Opern des Meisters. Die „Aïda" hat sich denn auch, nachdem sie ihre erste Aufführung 1871 in Kairo erlebt hatte, über die ganze Welt verbreitet und sogar die unbedingte Anerkennung jener deutschen Musiker gefunden, die sich bisher ablehnend gegen den berühmten Komponisten verhalten hatten. Nun schwieg Verdi als Opernkomponist (abgesehen von Neu-

bearbeitungen seiner beiden Opern „Simon Boccanegra" und „Don Carlos") fast sechzehn Jahre lang.

Sein Streben nach dem Lorbeer des absoluten Musikers tritt in dieser Zwischenzeit in seinem schönen Manzoni-Requiem zutage, das seine erste, ungeheures Aufsehen erregende Wiedergabe zu Mailand erlebte. Trotz aller seiner melodischen und kontrapunktischen Vorzüge ist nicht zu leugnen, daß dieses Werk den kirchlichen Stil nur sehr bedingungsweise trifft, da es mit zu vielen theatralischen Elementen versetzt ist, die nun einmal in Verdis Natur tief begründet waren. Auch ein von allen opernhaften Elementen freies Streichquartett in E-moll entstammt dieser Zeit, das umsomehr Hochschätzung verdient, als sich dessen Schöpfer in den geschlossenen Formen der Instrumentalmusik seit seiner frühesten Jugend (im 13. bis 18. Lebensjahre) nicht mehr versucht hatte, aus der mehrere, leider unauffindbar verloren gegangene Orchesterwerke (darunter sogar zwei Symphonien), Klavierstücke, Gesänge und Kirchenmusiken stammen, und da er nun auch schon in vorgerücktem Alter stand.

Länger konnte sich jedoch der Meister der Bühne von dieser nicht fernhalten. Es entstand der „Otello" (1887), zu dem ihm der bekannte Dichter-Komponist des „Mephistopheles", Arrigo Boito, nach Shakespeares Drama den Text geschrieben hatte. Ein spezieller und direkter musikalischer Einfluß der Wagnerschen Kunst ist auch in diesem Werke nicht festzustellen. Dazu war Verdi eine zu abgeschlossene künstlerische Persönlichkeit. Wer es aber dennoch behauptet, läßt sich entweder von in der Zeit liegenden Äußerlichkeiten täuschen, oder er hat keine Ahnung von der Grundverschiedenheit der beiden Naturen und von den ganz andersartigen Voraussetzungen, von denen das Schaffen der beiden Künstler ausgegangen ist. Das einzige „Wagnerische" in den letzten Werken Verdis ist das immer mehr hervortretende Überwiegen des dramatischen Momentes gegenüber dem rein musika-

lischen. Zu solcher Erkenntnis mußte aber ein Künstler von so hoher Begabung und so großem Kunstverstande, wie es Verdi war, durch eigene Einsicht gelangen. Der eminente Theatraliker Verdi geht im „Othello" fast ganz im Dramatiker auf. Die Musik ist auch ihm — wenn auch nicht in so ausgeprägter Weise wie bei Wagner — zur Dienerin des Dramas geworden.*)

In noch höherem Sinne ist das bei seinem letzten Opernwerke „Falstaff"**) der Fall, zu dem ihm auch Boito (nach Shakespeares „Lustigen Weibern") die textliche Grundlage geschaffen hat. Dieses Werk, das einzig komische aus Verdis Feder, stellt auch den Gipfelpunkt seines Schaffens dar. Er hat es im achtzigsten Lebensjahre vollendet (1893). Es sind nicht Stufen, die von „Aïda" zu „Othello" und von diesem zu „Falstaff" führen, sondern Stockwerke. In jedem dieser Werke zeigt Verdi einen eigenen Stil, je nach dem Stoffe, den er unter den Händen hatte. Bei einem achtzigjährigen Künstler von Entwicklung zu sprechen, könnte beinahe komisch erscheinen. Bei Verdi zeigt es sich aber neuerdings, daß es für das Genie keinen Stillstand gibt. Während das Talent früher oder später einen relativen Höhepunkt erreicht und dann entweder sanft oder steil bergab geht, hat das Genie immer wieder Neues zu sagen. Es überrascht stets durch seine Taten. Sollte es dies einmal nicht mehr können, so schweigt es, da inhaltloses Schwätzen der Würde seines Wesens und der Überzeugung von der Bedeutsamkeit seines Berufes nicht entspräche.

*) Eine eingehende Besprechung des „Othello" findet der Leser auf Seite 190 dieses Buches.

**) Ich lernte das Werk 1894 in einer ganz ausgezeichneten Aufführung durch die Berliner Hofoper unter Dr. Carl Mucks Leitung kennen. Franz Betz war ein köstlicher Falstaff. Der berühmte Franzose Maurel, den ich einige Jahre später in dieser Rolle an gleicher Stelle genoß, reichte trotz seiner erlesenen Feinkunst nicht an die Leistung des deutschen Meistersängers hinan.

„Falstaff" ist ein Lustspiel, in dem Shakespearescher Originalhumor unverfälscht in die Sprache der Musik übertragen erscheint. Selbst der glühendste Verehrer Verdis hätte dem Meister nicht eine solche Fülle urwüchsigen Humors zugetraut, war doch gerade dieser nie in seinem Schaffen hervorgetreten. Ein einziges Mal hatte der Meister den völlig verunglückten Versuch gemacht, eine komische Figur in eines seiner Werke einzufügen; es war in der Oper „La forza del destino", wo ein humoristischer Klosterbruder den Gegensatz zur Tragik der Haupthandlung bilden sollte. Nach dieser Probe sprach man damals dem Meister jedwede Anlage zum Humor rundweg ab. Und nun, im hohen Alter, wo die Leidenschaften und erotischen Überschwänglichkeiten naturgemäß schweigen, bietet er uns den durch die schweren Prüfungen eines langen wechselvollen Lebens errungenen Humor in so goldener Fülle und in so abgeklärter Gestalt, daß man neuerlich zur Überzeugung kommt: dem wahren Genie ist alles möglich. Das Ideal einer fein-komischen Oper liefert uns der Greis Verdi in Form eines jugendfrischen Meisterwerkes! Geschlossene Melodien im althergebrachten oder gar im Sinne des früheren Verdi finden sich in der ganzen Partitur nicht vor. Und doch wimmelt es darin von köstlichen Einfällen. Die Charakteristik der Personen ist unübertrefflich, besonders die Falstaffs selbst, und die Orchesterbehandlung die eigenartigste, die man sich denken kann. Es wird da eine solche Fülle von Witz lebendig, daß der Hörer gar nicht aus dem Staunen kommt. In toller Laune stellt Verdi mitunter das Wesen der Instrumente auf den Kopf: Trompeten spielen Geige, Oboen schmettern Fanfaren, Posaunen trillern wie unter die Bassisten gegangene Flöten! Die Worte Falstaffs „Mein Herz schlägt einen Triller" begleitet das ganze Orchester mit einem sich zu brausendem Vollklange steigernden Monstre-Triller, der von unerhörter Wirkung ist. Die Oper schließt mit einer bewunderungswürdigen

Vokal-Fuge „Alles ist Spaß auf Erden!“ — einem Opern-Finale, wie es noch nicht dagewesen war.

Und noch nicht feierte der Greis. Mit 85 Jahren überraschte er die Welt mit vier geistlichen Werken; darunter ist ein „Te deum laudamus“ und ein „Stabat Mater“ von seltener idealer Schönheit des Inhaltes und Klanges. Es waren die letzten Grüße des einsamen Künstlers an die Welt.

Verdis äußerer Lebensgang ist ein sehr einfacher. Er wurde als Sohn eines Gewürzkrämers in dem kleinen Roncole, drei Meilen von dem Städtchen Busseto (Provinz Parma) am 10. Oktober 1813 (also im gleichen Jahre wie Richard Wagner) geboren und von seinem zehnten Jahre ab von dem Organisten Provesi in Busseto in den musikalischen Anfangsgründen unterwiesen. Der dortige kunstsinnige Bürger Barrezzi sorgte für die weitere Ausbildung des Knaben in seiner Vaterstadt. Bald trat dieser mit allerlei Kompositionen, u. a. mit einer „Sinfonia“ (einem einsatzigen Orchesterstücke nach Art der Ouvertüre) hervor. Erst mit zwanzig Jahren bezog er das berühmte Mailänder Konservatorium, was ihm aber nur mit einigen Schwierigkeiten gelang, da der ihn für die Aufnahme prüfende Lehrer ihm jedes Talent zur Komposition absprach (!). Maestro Lavigna wurde dann sein Lehrer und blieb es volle drei Jahre. Nach weiterem dreijährigen Aufenthalte in Busseto heiratete er die Tochter seines Wohltäters Barrezzi und übersiedelte nach Mailand. Von da ab begann seine wechselvolle Laufbahn als dramatischer Komponist, die ich oben bereits ausführlich schilderte. Bald verlor Verdi seine junge Frau und beide Kinder, die sie ihm geschenkt. 1849 vermählte er sich zum zweiten Male, und zwar mit der berühmten Sängerin Giuseppina Strepponi, die ihm 1842 in der Rolle der Abigail den großen Erfolg seines „Nabucco“ in Mailand

erringen geholfen hatte. Es war eine äußerst glückliche Ehe, die erst 1898 durch den Tod Giuseppinas ihr Ende gefunden hat.

Verdis Lebensführung war eine sehr schlichte und mäßige, wie die aller wahrhaft Großen. Seine unendliche Liebe zur Natur machte ihn zum Landwirte. Er erwarb von den reichen Einnahmen, die ihm die fabelhaften Erfolge seiner Opern abwarfen, das Landgut Sant' Agata in der Nähe von Busseto, wo er den Sommer über eine anerkannte Musterwirtschaft leitete. Den Winter verbrachte er regelmäßig in Genua, allwo er den prächtigen Palazzo Doria bewohnte, jedoch sehr zurückgezogen lebte. Erst in den letzten Jahren bildete Mailand seinen Winteraufenthalt.

Durch sein Geist und Körper harmonisch in Tätigkeit haltendes Leben erreichte er ein hohes Alter, dessen Last er mit seltener Frische trug, so daß er — wie ich bereits mehrmals erwähnte — bis wenige Jahre vor seinem Tode schöpferisch mit dem größten Erfolge tätig sein konnte. Bei dieser Gelegenheit sei beigefügt, daß der Meister nicht etwa nur fertige Textbücher in Musik setzte, sondern dichterisch insofern mitarbeitete, als er, der sehr viel las, seine Stoffe selbst wählte und den Plan der dichterischen Gestaltung entwarf sowie Situationen und Charaktere seinem jeweiligen Librettisten genauestens bezeichnete, so daß diesem fast nur die technische Ausarbeitung zufiel. — Gereist ist Verdi verhältnismäßig wenig. Nur in London, Paris, Köln und Wien dirigierte er einige Male eigene Werke, wobei er enorm gefeiert wurde. Sein Volk liebte und ehrte ihn als Künstler und Menschen überschwenglich. Auch sonst wurden ihm die höchsten Auszeichnungen zuteil, so die Ernennung zum Abgeordneten des italienischen Parlaments und später die zum Senator des Reiches, ferner die höchsten Ordensdekorationen von fast allen Fürsten der Welt. Der Kultus seiner Landsleute steigerte sich mit den zunehmenden Jahren, und als

der große Meister, der wie eine einsame, mächtige Säule aus einer vergangenen Kunstepoche in unsere neue Zeit hereinragte, endlich nach kurzem Leiden am 27. Januar dieses Jahres in Mailand starb, erwies man seinen sterblichen Resten königliche Ehren, wie sie wohl kaum noch einem Künstler vor ihm zuteil geworden waren.

Man begrub ihn zwar, seinem letzten Wunsche gemäß, in frühester Morgenstunde auf das einfachste. Bald darauf aber übertrug man seinen Leichnam mit fürstlichem Pomp in die Gruft der Kapelle des Altersasyls für Musiker und Sänger, das der edle Mann noch selbst vor einigen Jahren in Mailand errichtet hatte. Dort ruht er nun an der Seite seiner geliebten Gattin Giuseppina.

Das italienische Volk hatte ein Recht, sich seines großen Künstlers zu freuen, der drei Generationen durch seine Kunst beglückt hat, und empfand es als eine süße Pflicht, ihm auch im Tode noch die reichlich verdiente Liebe zu bezeugen. Wir Deutschen aber, die wir den Genius und die rastlose künstlerische Energie des welschen Meisters bewundern, dessen Werke einen integrierenden Bestandteil auch unseres Opernspielplanes neben den Werken Mozarts, Webers, Lortzings und Wagners bilden, stimmen schmerzlich bewegt ein in die Totenklage um den Dahingeschiedenen, der nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein wahrhaft edler Mensch gewesen.

6. Hugo Wolf.*)

(† 22. Februar 1903.)

Überblickt man unsere moderne musikalische Produktion, so bietet sich trotz der Fülle von Talent und Können, das einem von allen Seiten entgegenleuchtet, kein sehr erfreu-

*) Es sei hier auf Ernst Decseys vortreffliches Werk über Hugo Wolf aufmerksam gemacht, dessen erster Band („Hugo Wolfs Leben") im Sommer 1903 bei Schuster & Loeffler, Leipzig und Berlin, erschienen ist.

liches Bild: ein Experimentieren und Herumtasten, ein Suchen nach neuen Werten, die, da sie sich nicht von selbst ergeben wollen, mit List und Gewalt herbeigeschafft werden; viel Wollen, wenig Müssen; viel künstlerische Erkenntnis, wenig Herzensbedürfnis; viel Phosphor, Salz und Fluor, wenig Liebe, Begeisterung und Ausdruckskraft. Wir fragen uns: wo ist die Kraft hingekommen, die in einem Bach, Mozart, Beethoven, Wagner gewirkt und Großes gezeugt hat? Hat sie sich ganz zersplittert, um den Forderungen der Laune des Einzelnen und des Augenblicks zu dienen?

Gar so schlimm steht's aber — Gott sei Dank — doch noch nicht um unsere deutsche Tonkunst. Solange aus unserem Volke Erscheinungen wie Hugo Wolf hervorgehen können, ist kein Grund zum Verzagen vorhanden. Seien wir nur einsichtsvoll und gerecht: Entwicklung läßt sich auf keinem Gebiete kommandieren, am wenigsten auf dem der Kunst. Jede Kunstgattung, die durch ein großes Genie bis zu einer gewissen Höhe emporgehoben worden ist, bedarf der Ruhe. Die Natur erzeugt nur, was sie braucht. Erst, wenn die Schwestergebiete ein gleiches oder höheres Niveau erreicht haben, macht sich bei jener Gattung, die am längsten geruht hat, das Bedürfnis nach neuer Befruchtung durch den Genius geltend. So auch auf dem Felde des einstimmigen Kunstliedes. Seit Schubert hatte dieses im Grunde keine wesentliche Umgestaltung erfahren: wohl haben Schumann, Franz, Jensen, Brahms den Stempel ihrer Individualität darauf gedrückt und einzelne seiner Züge nach dieser oder jener Richtung hin verändert. Einen neuen Weg haben diese Meister jedoch nicht gewiesen. Etwa Robert Franz ausgenommen, der das Kunstlied mit Elementen des mitteldeutschen Volksliedes und des protestantischen Chorales versetzte und dadurch eine Spezialität schuf, hat das Kunstlied bis auf die durch die Weiterentwicklung der harmonischen und klavieristischen Ausdrucksmittel entstandene selbstver-

ständliche Bereicherung der Begleitung keine Reform erfahren. Erst Hugo Wolf führte ihm neue Säfte zu. Er hat das Melos im Sinne Wagners erweitert und rhythmisch verfeinert. Sein Klavierpart aber hat die dienende Rolle völlig aufgegeben und erscheint, als gleichberechtigter Faktor, mit der Singstimme zu untrennbarer Einheit verschmolzen. Ohne die Selbständigkeit der Sing-Melodie zu untergraben, wie dies bereits Wolfs Nachfolger (vor allem Max Reger) bedauerlicherweise unternehmen, hat er doch deren Selbstherrlichkeit bekämpft, indem er sie mit dem Klavierpart so vermählte, daß eines ohne das andere nicht zu denken ist. Wiederholt wurden Wolfs Gesänge von gegnerischer Seite als Klavierstücke mit Gesangbegleitung bezeichnet. Wäre dem so, wie würde es unseren erfolgsüchtigen Konzertsängern beifallen, fast in jedes ihrer Programme eine Anzahl Wolffscher Gesänge aufzunehmen?

Wolf war Lyriker im höchsten und dabei doch weitesten Sinne des Wortes. Jede Stimmung war seiner überaus reichen Natur zugänglich, alle Sprossen der Gemütsleiter hat er beschritten vom zartesten Liebeshauche bis zur höchsten erotischen Glut, vom Ausdrucke tiefster Schwermut bis zum Lachen des tollsten Humors, von den süßen Leiden verzehrender Sehnsucht bis zum jubelnden Ausbruche seligsten Glücksgefühles. Und doch war er kein Glücklicher. Die Außenwelt hatte ihm nahezu alles versagt; sein Glück bestand lediglich darin, daß es ihm gegeben war, durch seine Kunst alles auszudrücken, was er empfand. In gar mancher Hinsicht muß uns sein Wesen an Beethoven erinnern, dem die Welt nichts bieten konnte und der sich ganz in seine überreiche Innenwelt zurückzog, um in ihrem Genusse sein Glück zu finden. Auch Wolf war als Mensch rauh und oft abstoßend gegen die Außenwelt, auch er trug ein weiches, liebevolles und liebebedürftiges Herz in seinem Innern, wie — Beethoven. Wer das noch nicht aus seinen Kunstwerken

sich zu deduzieren vermochte (auch seine Melodie hat etwas von der Tiefe und dem warmen Atem der Beethovenschen an sich), der lese die erst kürzlich erschienene Sammlung von Briefen Wolfs an seinen Freund, den Musikdirektor Dr. Emil Kauffmann in Tübingen.*)

Wie etwa Chopin, der seine ganze Musikseele nur in die Grenzen des Klaviers bannte, so hat sich Hugo Wolf künstlerisch fast ausschließlich im Liede geäußert. Daß er einzelne Orchesterfachen, mehrere Chöre (darunter den genial erfundenen „Feuerreiter" und das entzückende „Elfenlied"), ja sogar eine wertvolle Oper „Der Corregidor" geschaffen, ändert an der Tatsache nichts, daß Wolf erst im Liede und durch das Lied so groß geworden ist, daß man berechtigt war, ihn in den erlesenen kleinen Kreis unserer ersten Meister der Tonkunst aufzunehmen. Im Reiche der Musik war er ein Herzog, in dem des Liedes aber ein König. Was aber macht seine Größe aus, die ihn über die zahllosen Liederkomponisten der neueren Zeit erhebt?

Es ist die außerordentliche Begabung, den Stimmungskern eines Gedichtes mit unfehlbarer Sicherheit zu erfassen und musikalisch nachzudichten, ferner der Umstand, daß er bei aller Pietät vor dem Detail nie den Blick für das Ganze verlor. In erster Linie aber war es die Fähigkeit, sich mit der Persönlichkeit des Dichters zu identifizieren. In jedem seiner auf Mörikesche, Goethesche, Eichendorffsche Gedichte komponierten Lieder und Gesänge liegt die ganze verdichtete Individualität des betreffenden Poeten. Jedem dieser Dichter hat er aber ein Denkmal gesetzt, weil er sich nicht damit begnügt hat, eines oder das andere ihrer Gedichte zu komponieren, sondern weil er deren eine ganze Menge in Musik gesetzt hat, so daß erst durch seine Töne, die in alle Falten dieser Dichterherzen hineinleuchten, das durch Worte allein

*) Berlin, S. Fischer, 1903.

nicht ganz erschöpfbare Wesen der drei Herrlichen, die ihm vor allen anderen nahe standen, voll ins Bewußtsein derer tritt, die in der Kunst der Töne nicht nur einen angenehmen Sinnenkitzel, sondern mit Schopenhauer die erhabene Offenbarung des Urwesens der Welt selbst erblicken. Wolf hat also nicht Gedichte komponiert, sondern Dichter-Individualitäten musikalisch durchleuchtet und damit unserem Herzen und unserer Erkenntnis näher gebracht. Außer dem Goethe-, Mörike-, Eichendorff-Bande gibt es noch zwei andere wundervolle Sammlungen Wolfscher Gesänge: das italienische und das spanische Liederbuch. Für die Glut und Grazie der spanischen Dichter hatte unser Meister stets eine ganz besondere Vorliebe. Das beweist auch die Wahl zweier Opernstoffe aus Novellen Alarcons, dem „Dreispitz" (zum „Corregidor") und dem „Manuel Venegas" (zur unvollendet gebliebenen gleichnamigen Oper).

Die Steiermärker muß es mit besonderem Stolze erfüllen, daß ein so hervorragender Künstler wie Hugo Wolf ihrem heimischen Boden entsprossen ist. Wolf war ein Kind aus dem Volke, wie die Mehrzahl der Großen. Aus des Volkes unverbrauchter Urkraft kann sich Bedeutendes am ehesten entwickeln. Das Licht der Welt erblickte er 1860 in Windischgraz in Steiermark. Mit fünf Jahren schon erhielt er vom musikkundigen Vater, dem Lederhändler Wolf, Violin- und Klavierunterricht. Im Konvikt des Klosters St. Paul in Kärnten erlernte er auch das Orgelspiel. Es folgten Gymnasialstudien in Marburg a. d. Drau. Mit ungefähr 20 Jahren bezog er das Wiener Konservatorium, auf dem es seine selbständige und unruhige Natur nur ein Jahr aushielt. Von nun an begann für den Künstler ein unstetes Wanderleben. Teils in Wien lebend, wo er einige Zeit hindurch als Musikreferent des „Wiener Salonblattes" tätig war und Musikunterricht erteilte, teils da und dort bei Freunden, die sein Genie zu schätzen wußten, wohnend und

sich intensivstem Schaffen hingebend, teils auf Reisen mit ihm und seiner Kunst ergebenen Sängern in Konzerten eigene Lieder vorführend (so in Wien, Berlin, München, Stuttgart, Mannheim, Tübingen, Graz), teils in ländlicher Zurückgezogenheit am Traunsee oder im österreichischen Küstenlande sich den Eindrücken der Natur und poetischer wie philosophischer Lektüre widmend, verbrachte er ungefähr zwanzig Jahre, ohne daß der Wert seines neuartigen Schaffens in der Allgemeinheit auch nur annähernd die gebührende Würdigung gefunden hätte, worüber er oft in Bitterkeit verfiel, wie man aus den oben angezogenen Briefen an seinen treuesten und werktätigsten Freund Kauffmann ersehen kann. Man denkt dabei unwillkürlich an Feuchtersleben wahre Worte: „Wie doch die Menschen sich winden und wehren, — Um nur das Gute nicht zu verehren!" Allgemach brach sich aber doch die Erkenntnis Bahn, daß es sich bei Wolf um eine außergewöhnliche künstlerische Erscheinung handle. Einige besonders eifrige Anhänger der Wolfschen Kunst gründeten Vereine zum Zwecke der Propaganda für seine Gesänge, so in Berlin, Wien, München, Mannheim und Stuttgart. Da ereilte den Künstler das furchtbare Schicksal, daß sich sein Geist zu umnachten begann. Im Sommer 1897 mußte er in eine Nervenheilanstalt gebracht werden, aus der er nach acht Monaten scheinbar gesund entlassen wurde. Aber schon ein Jahr darauf machte das schwere Gehirnleiden so rapide Fortschritte, daß jede Hoffnung auf Heilung aufgegeben werden mußte. Der einst so klare und bewegliche Geist des Künstlers verfiel völliger Verblödung. So vegetierte der unglückliche Mann vom Herbste 1898 ab, also fünfthalb Jahre lang, in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt, bis ihn endlich am 22. Februar 1903 der Tod erlöste.

Kaum war Wolfs Geist gestorben, so begannen seine Lieder zu leben — das alte, ewig neue Los des seiner Zeit voraneilenden Künstlers! Und heute gibt es wohl kaum

mehr einen ernst zu nehmenden Konzertsänger, der nicht Wolfsche Gesänge in seinen Programmen führt, ja, man würde einen Liederabend nicht für vollwertig halten, wenn Wolf darin keinen Platz gefunden hätte. Er selbst aber hatte schon längst keinen Teil mehr an der Frucht „von jenem Mut, der früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt.“ (Goethe.) —

Hat uns auch ein tragisches Geschick schon längst den Künstler entrissen, dessen hohe Kunst uns nun das Leben verschönt, so können wir doch in dem Gedanken Trost finden, daß er uns in seinen Liedern lebt und immerfort leben wird.

V.

Erinnerungen und Erlebnisse.

1. Erinnerungen an Richard Wagner.*)

a) „Wahnfried" und seine Bewohner.

(1879.)

In monotonem Rhythmus rollten die Räder des Zuges durch die Nacht hin; eine nicht abzuleugnende Unruhe hatte sich meiner bemächtigt, als die oberfränkische Grenze überschritten war, denn es ging dem Städtchen zu, das ich vor drei Jahren**) so reich an mächtigen Eindrücken verlassen hatte: Bayreuth. Da lag es wieder vor mir, und es war mir, als hätte ich es nie verlassen. Als ich vom Bahnhofe durch die Straßen in das Innere der Stadt wanderte, winkten mir von allen Seiten Fahnen aus den Häusern entgegen. Sollte ich nur aus kurzem Schlafe erwacht sein, und nun der ganze Zauberspuk der Festspiele seine Fortsetzung erleben? Leider noch nicht! Das sichere Gefühl, daß einst alljährlich diese Fahnen als Siegeszeichen der neuen drama-

*) Dem 1886 erschienenen Buche des Verfassers „Miscellen" entnommen, neu bearbeitet und ergänzt.

**) 1876, in welchem Jahre ich der ersten Aufführung vom „Ring des Nibelungen" in Bayreuth angewohnt hatte.

tischen Kunst von den Giebeln wehen werden, tröstete mich für den Augenblick, in dem ich erfuhr, daß nur ein Sängerfest, das Oberfranken diesmal in Bayreuth veranstaltete, Ursache des festlichen Schmuckes sei. Tags darauf zogen 1700 Sänger durch die Straßen unter Jubel und klingendem Spiele. Es folgten heitere Tage, mehr Gambrinus als Orpheus gewidmet. Doch als das frohe Singen verstummt und die Fahnen verschwunden waren, glich Bayreuth einem ausgebrannten Vulkan.

Von allen Enden der Welt strömen Schüler in die zweifellos guten und tüchtigen musikalischen Gymnasien zu Leipzig, Frankfurt a. M., Prag, Wien ꝛc. — Konservatorien genannt. Was sind aber diese Musterfabriken gegen die belebende Einwirkung eines Genius wie Wagner, der allerdings nicht dazu taugt, Schüler im Kontrapunkte und den anderen technischen Disziplinen der Musik zu unterrichten, sondern begabten Künstlern, welche den Drang haben, das ganze bereits erworbene Wissen und Können künstlerisch anzuwenden, als genialer, kompetenter Berater zur Seite zu stehen und mit ihnen durch würdige Aufführungen der großen, so vielfach korrumpierten symphonischen und dramatischen Werke unserer größten deutschen Meister von Bach bis Wagner einen unverfälschten, echt deutschen Stil in uneigennützigster Weise zu begründen (denn bisher hatten wir noch keinen reinen deutschen, wohl aber einen italienischen und französischen oder höchstens einen durch diese beiden beeinflußten Mischstil)! Setzen wir dem großen deutschen Genius Wagner und mit ihm uns Deutschen selbst ein Denkmal, das seiner und unser würdig ist!*) — So ungefähr dachte ich, als ich wieder das Siegesdenkmal deutscher Kunst in mächtiger Gestalt auf dem waldbedeckten Hügel bei Bayreuth

*) Wagner hatte bekanntlich eine Stilbildungsschule in Bayreuth geplant, deren Verlebendigung jedoch an der Teilnahmslosigkeit der Deutschen scheiterte.

sich erheben sah, das uns binnen kurzem die neue Tat des großen Meisters enthüllen sollte — den „Parsifal".

Am „Rennwege",*) fünf Minuten vom Mittelpunkte der Stadt, liegt zur rechten Hand „Wahnfried", ein geschmackvolles, einfaches Haus. Es tritt von der Straßenlinie beträchtlich zurück, weil der es umgebende Park schon vor dem Hause eine ziemliche Ausdehnung hat. Durch ein Gittertor gelangt man in einen von Lauben durchzogenen Park und geradeaus zum Hauptportal der Villa. Vor ihr steht die Bronzebüste des Königs Ludwig II. von Bayern. Der aus gelben Sandsteinen errichtete Bau trägt an der Vorderseite die dem Kopfe des vielgewanderten und vielgeprüften Meisters entsprungene Goldinschrift: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt." Über dem Namen ist statt jedes anderen Schmuckes ein in seiner Einfachheit edles, großes allegorisches Gruppenbild, den deutschen Mythos in Gestalt „Wanderer"-Wotans (Porträt des bedeutenden, leider verstorbenen, Wagnersängers Schnorr v. Carolsfeld), ihm zu beiden Seiten die Tragödie und die Musik (Porträt der Schröder-Devrient und der Frau Cosima Wagner), letztere den Knaben Siegfried (das Kunstwerk der Zukunft, Porträt des kleinen Siegfried Wagner) an der Hand — vorstellend. Der Park setzt sich hinter dem Hause fort und grenzt an den Hofgarten, der viel von vergangener Fürstenpracht erzählen könnte. Im Wahnfried-Park rauschen Springbrunnen; Bosketts und herrliche Blumenbeete umgeben die in dichtem Laubwerke fast versteckte Büste Richard Wagners, hinter der in einem kleinen Wäldchen des Meisters Gruft liegt, die eine kolossale Marmorplatte ohne Inschrift bedeckt. Alles das macht einen geradezu zauberhaften Eindruck.

Es war eines Sonntags Abends, als ich die Einladung Richard Wagners erhielt, zum Thee zu erscheinen. Vor-

*) Jetzt „Rich. Wagner-Straße" genannt.

mittags gab es keine Besuche beim Meister; da sah ihn überhaupt niemand, weil er in seinem Arbeitszimmer täglich bis 2 Uhr seinem Schaffen lebte. Ich betrat mit Wagners treuestem Anhänger, dem liebenswürdigen und geistvollen Philologen Hans Paul Freiherrn von Wolzogen, den Park. Als wir die zur Eingangstür führenden Stufen hinanstiegen, ertönten aus der Ferne (vom Festplatze des Sängerfestes her) — ein eigentümlich sinniger Zufall — die Klänge von Wagners „Kaisermarsch". Unter diesen also betrat ich die Vorhalle des merkwürdigen Hauses. Diese erreicht die Höhe des ganzen Gebäudes, empfängt ihr Licht von oben und ist mit schwarzen und weißen Steinfliesen gepflastert. In ihr steht eine große, Richard Wagner dedizierte amerikanische Orgel, vor der ein immenses Eisbärenfell liegt. Die Halle, welche oben eine mit einem „Nibelungen"-Fries geschmückte, die oberen Lokalitäten miteinander verbindende Galerie trägt, erhält einen besonderen Schmuck durch die aller Welt bekannten prächtigen Statuetten Lohengrins, Tannhäusers, des fliegenden Holländers, Tristans, Walthers von Stolzing und Siegfrieds von Zumbusch; an beiden Seiten der in den Saal selbst führenden Hauptflügeltür stehen auf grauen Marmorpostamenten die Kietzschen Büsten von Richard und Cosima Wagner.

Es war halb neun Uhr, als wir in Wagners Saal eintraten, wo er mit seiner Familie, von anstrengender Geistesarbeit ausruhend, jeden Abend zu weilen pflegte. Sobald wir durch die Tür traten, kam er uns mit freundlichen Worten entgegen. Er hieß uns Platz nehmen, und kaum war dies geschehen, so war auch schon das Eis gebrochen, und eine mir für immer unvergeßliche Konversation begann. In einem hohen Samtlehnstuhle saß der Meister selbst. Er trug seine Haustracht: einen schwarzsamtnen, weiten Rock, schwarzseidene Schuhe und Samtbarett. Vor ihm stand ein Glas stark gemischten Grogs. Auf einem Sofa

neben ihm befand sich Frau Cosima, die geistvolle, in allen Gebieten der verschiedenen Literaturen reich belesene, ihrem Gatten in allem und jedem hilfreich zur Seite stehende Frau; sie führte — beiläufig bemerkt — fast seine ganze große Korrespondenz (er bekam durchschnittlich jeden Tag 25 Briefe). Cosima, bekanntlich eine Tochter Franz Liszts und der vor einigen Jahren verstorbenen Gräfin d'Agoult, ein Taufkind Mortier de Fontaines, ist ihrem Vater aus dem Gesichte geschnitten; sie hat sein scharfes Profil, nur die Nase etwas gebogener, ist auffallend groß, besitzt bereits graues Haar (mit damals erst 40 Jahren) und eine ganz eigentümliche, fremd klingende Aussprache(besonders der Zischlaute). Fünf Kinder umgaben das Ehepaar: vier Mädchen im Alter von zwölf bis zwanzig Jahren, davon zwei aus der Ehe Cosimas und Bülows: Daniela, Blandine, Isolde und Evchen, und ein zehnjähriger Knabe, Siegfried, aus der Ehe Cosimas und Wagners, ein reizender, flotter Junge, seinem Vater sehr ähnlich (bis auf den Mund) und dessen ausgesprochener Liebling.

Der Saal, in dem Wagner alle seine Gäste und Freunde empfing, ist von großer Mannigfaltigkeit und Pracht. Die Beleuchtung spenden Gasflammen hinter zwei hohen und schräg angebrachten japanischen Schirmen. In scheinbar regelloser Anordnung stehen Gruppen von Tischen, Stühlen, Samtsofas, die Tische reich mit wertvollen Gegenständen, — wohl Geschenken aus allen Gegenden der Welt — besetzt; ausländische Pflanzen und eine Anzahl von bedeutenden Gemälden zieren den großen Raum, der durch eine Art von Apsis mit weißen Säulen, dunkelroten Vorhängen und dazwischen angebrachten Glastüren gegen die in den hinteren Teil des Parkes führende Freitreppe zu abgeschlossen ist. Die im Saale befindlichen Gemälde stellen dar: Richard Wagner, Cosima, Franz Liszt, sämtlich von Lenbach; weiter: Arthur Schopenhauer, Wagners Lieblingsphilosophen, nach dem Gedächtnisse gemalt von Lenbach (über

dem grandiosen Steinway-Flügel), Wagners Stiefvater Geyer und Wagners Mutter, den König Ludwig II., L. v. Beethoven, Goethe, Schiller und die Gräfin d'Agoult; ferner enthält der Saal eine lebensgroße sitzende Ägypterin von Makart, in Kairo für Wagner gemalt, von auffallend monotonem Kolorit u. a. Die Büste Schnorrs und die der Schröder-Devrient befinden sich auf zwei einander gegenüberstehenden Öfen. An den Wänden hin zieht sich eine großartige, wohlgeordnete Bibliothek mit beinahe 3000 Prachtbänden, die den Wissenskreis des Gebildeten in allen wichtigsten Erscheinungen umfaßt. Diese allein schon lohnte den Besuch „Wahnfrieds". Die Vielseitigkeit, mit der Wagners rastloser Geist alle Gebiete des Wissens zu durchschreiten bestrebt war, beweist schon die interessante Auswahl der Werke. Die alten Inder füllen einen eigenen Schrank; neben ihnen befindet sich die griechische und römische Literatur, diese bis zu den hervorragenden Renaissance-Italienern; an sie reiht sich die spanische und englische Dramenliteratur. Den größten Teil bildet die alt- und mittelhochdeutsche und die altfranzösische Literatur, deren Wert begreiflicherweise für Wagner besonders groß war. Auch das Gebiet der reinen Philosophie hat eine ansehnliche Büchergruppe zu verzeichnen, so von den Veden bis Plato, von Paracelsus und Böhme bis auf Spinoza, Kant und Schopenhauer. Daß die neueren Dichter bis zu Goethes Tod in vielbändigen Prachtausgaben vorhanden sind, erscheint selbstverständlich. Verwundern muß aber die Reichhaltigkeit der physiologischen, naturwissenschaftlichen, physikalischen Werke. Zum Schlusse sei noch die geringe Anzahl der Partituren von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt und der eigenen Werke erwähnt, deren bloße Anordnung schon von Interesse ist. Die mindestens 300 Bücher und Broschüren starke Literatur über Wagner selbst ist in keinem Exemplare zu bemerken; der Meister las sie ja ebensowenig wie die Zeitungsartikel über seine Werke,

da er überhaupt die Presse mit Ausnahme einiger illustrierter Zeitungen und der „Fliegenden Blätter" so ziemlich ignorierte. Die unausgesetzte Anspannung des Geistes war an dem großen Meister ebenso bewundernswert wie seine geradezu knabenhafte Lebhaftigkeit. Er arbeitete von 8 bis 2 Uhr und studierte nach dem Speisen und einem darauffolgenden kurzen Schläfchen wissenschaftliche Werke aller Art (damals hatte er gerade die Lektüre Plutarchs vollendet) bis abends, wo er sich in Gemeinschaft mit Familie und Freunden durch Musik (meist Bach), Lesen und Gespräche anregte und gewöhnlich bis Mitternacht in aufgewecktester Stimmung im Saale verblieb. So lebte Richard Wagner nach langen, schweren Kämpfen, wie sie selten ein Künstler durchgemacht, einem Fürsten gleich (auch wie wenige Künstler) in seinem „Wahnfried".

Jener erste Abend, den ich in „Wahnfried" verbrachte, zeigte mir außer den reichen Schätzen des Hauses selbst sogleich das ganze Wesen des großen Genius, der darin waltete, in einer vollkenntlichen, wenn auch ganz unausgeführten Skizze. Wie sein Profil, mit nur wenigen Strichen hingeworfen, unfehlbar zu erkennen und keinem andern aufzuzwingen ist, so gab sich auch seine Art gleich so markant und ursprünglich, daß sie ihn von Tausenden unterschied. So konnte nur Richard Wagner mit all seinen Vorzügen und Schwächen sein, er, der in jeder Hinsicht von wahrhaft einzigartiger Originalität war, die stets den Charakter höchster Natürlichkeit und Ungezwungenheit an sich trug. Bedeutendes und Unbedeutendes jagte sich in wilder Hast in seinem Kopfe, und was er dachte und fühlte, mußte momentan geäußert werden. Dabei überlegte er allerdings nicht, ob das Gesagte klug oder unvorsichtig, tiefernst oder kindisch, liebenswürdig oder verletzend erscheinen werde. Seine Zunge spiegelte eben mit unerschütterlicher Wahrheit sein Inneres. Er konnte in einem Anfalle von Entrüstung (oft nur über eine von der

seinigen verschiedene Ansicht) heftig und tief beleidigen, konnte aber im nächsten Momente schon, das Unrecht bedenkend, in allerherzlichster Weise wieder versöhnen, wie es bei einem so tief und heftig empfindenden Manne anders wohl kaum möglich war. Beethoven war in diesem Punkte ebenso: wie viele konnten diesen Großen nicht leiden — und wahrlich, er hatte es nicht verdient; allerdings ist nach seinem Tode, der selbst das Menschlichste an ihm verklärt hat, vieles vergessen oder mit teilnahmsvollem Lächeln übergangen worden.

Wer Wagner kannte, war nicht leicht seinen heftigen Ausbrüchen zugänglich, wußte er doch, daß es nur Gewitter waren. Wie in seinem Zorne, so war er auch in seinem Humor, der ihm allerdings, besonders bei lebhaften Situationsschilderungen, in seltener Fülle floß, unergründlich. Nicht allein das, was er sprach, war bemerkenswert, sondern auch, wie er es sprach, wobei seine höchst charakteristisch alles Gesprochene begleitende Mimik von größter Überzeugungskraft war. Daß da mitunter fast keiner in der Gesellschaft geschont wurde, wurde man bald gewohnt; mit einer Entgegnung würde man sich nur lächerlich gemacht haben, da sie nie so hätte wirken können, daß sie seinen Witz vernichtet hätte. Es war ihm natürlich ganz gleichgültig, wes Standes oder Namens der Bewitzelte war. Doch es kam sogleich ein tiefer Ernst über ihn, wenn das Gespräch auf Kunst oder Wissenschaft geriet. Da schien der kleine Mann (Wagner maß kaum mehr als fünf Schuh!) ein Riese zu werden; unwillkürlich funkelte sein lebhaftes, leidenschaftliches Auge, und ein Strom von Weisheit und Begeisterung floß von seinen Lippen, dem alle andächtig lauschten, so daß keiner auch nur eine Anwandlung von Redelust neben ihm bekam. Das waren die schönsten Augenblicke, die aber äußerst selten dem Fremden zuteil wurden, da sie nur im kleinsten und intimsten Freundeskreise sich ereigneten. Ein unbefangener Zuhörer hätte, ohne zu wissen, daß er Wagner vor sich habe, im Zweifel sein

müssen, ob hier ein Künstler oder ein Philosoph spreche, so eng verwachsen waren diese beide Naturen in unserem Meister. Eines Abends, den ich in „Wahnfried" zubrachte, wurde der große Mann fast vom Schmerze überwältigt, als er auf das Publikum zu sprechen kam, an dem seine Werke — wie er sagte — unverstanden vorübergehen und von dem sie als Theaterstücke im landläufigen Sinne betrachtet werden, da es ihren künstlerischen, tief sittlichen Wert nicht begreifen könne.

Das Gespräch des ersten Abends, den ich in „Wahnfried" verbrachte, war ein höchst mannigfaltiges. Es drehte sich in regelloser Folge um die Grazer Wagnerkonzerte von 1878 und das dortige „Wagnerkomitee", um Ludwig Nohl, W. H. Riehl, die Musikwissenschaft, die periodischen Wiederholungen der Bayreuther Festspiele, die Bedeutung des „Vergessenheitstrankes" aus der „Götterdämmerung" (über diesen sagte Wagner: „Das ist kein Zaubertrank, nein: — ein Vergessenheitstrank. Siegfried vergißt alles, alles, was sich auf Brünnhilde bezieht; da gibt es Leute, welche diesen in dieselbe Linie mit dem Liebestrank in „Tristan und Isolde" stellen und glauben, die ganze Geschichte komme bei diesen beiden erst durch den Trank! Unglaubliches Unverständnis!"), um Eduard Hanslick, die Universitätsprofessoren Deutschlands, die italienischen Opernkomponisten, von welchen Wagner Bellini und Rossini ob ihrer Genialität und ihres Melodienreichtums ebenso hochhielt, als er Verdi und Donizetti geringschätzte, was er damals an Beispielen aus der „Traviata" und der „Favoritin" nachwies, weiter um Gold- und Silberwährung, um Amerika und dessen religiöse, technische und künstlerische Bestrebungen, um Bismarck, Franz Schubert, Offenbach, Johann Strauß, Schelling, Schopenhauer, Platos Erkenntnistheorie, Zöllners „vierte Dimension", Hegel, Hartmann, Goethes „Wilhelm Meister"

und endlich um die allgemeine Wehrpflicht, die er weniger zu lieben schien als seinen Sohn Siegfried. — Nach all diesen anregenden Gesprächen ersuchte er den Pianisten Josef Rubinstein,*) eine Bachsche Fuge mit Präludium aus dem „wohltemperierten Klavier" vorzutragen. Wagner selbst war nämlich kaum imstande, das Notdürftigste zu spielen. Rubinstein entsprach der ehrenden Aufforderung mit der ganz vorzüglichen Wiedergabe der großen B-moll-Fuge Bachs samt Präludium. Wagner lauschte den Klängen seines gewaltigen Vorgängers mit wachsender Begeisterung. Es war ein unvergeßlicher Eindruck, den großen, revolutionären Neudramatiker zu sehen, als er, in seinem Lehnstuhle sitzend, das Antlitz gegen den Flügel hingewendet, jeden Ton des alten Meisters und Fugenpoeten gleichsam einatmete. — Damit endete der schöne Abend, und ich verließ freudigen Mutes das traute Heim des Meisters. Vor den Pforten „Wahnfrieds" war mir alles wie ein Traum: nun kannt' ich den Großen von Angesicht zu Angesicht.

Für die folgenden Tage war der Besuch Franz Liszts (bekanntlich Wagners um zwei Jahre älteren Schwiegervaters) angekündigt. Mit dem liebenswerten Künstler, der auf der Reise von Weimar nach Rom diesmal wie alljährlich durch Bayreuth kam, traf ich nach mehr als zwei Jahren wieder in Wagners Haus zusammen. Wer könnte sich ein schöneres und bedeutungsvolleres Wiedersehen wünschen? Nach einem einstündigen Besuche, den ich dem Altmeister gemacht hatte, war ich so glücklich, ihn tags darauf wieder in einer Abendgesellschaft zu sehen, die Richard Wagner

*) Kein Bruder Anton Rubinsteins, sondern der Verfasser eines peinliches Aufsehen erregenden Artikels gegen Robert Schumanns Werke in den „Bayreuther Blättern"; später Verfasser des „Parsifal"-Klavierauszuges. — Im Herbste 1883 machte er in der Schweiz aus unbekannten Gründen seinem unstäten Leben selbst ein gewaltsames Ende. — Siehe übrigens das nächste Kapitel!

zur Feier des Geburtstages seines mächtigen Gönners, des Königs Ludwig II. von Bayern, am 25. August veranstaltete. Eine sehr gewählte Schar von Künstlern, Grafen und Fürsten männlichen und weiblichen Geschlechtes hatte sich damals in „Wahnfried" versammelt, an ihrer Spitze Richard Wagner und Franz Liszt — ein erlesenes Paar; und doch verdarb mir einer den andern: ich wußte in der Tat nicht mehr, welchem von beiden ich mein Hauptaugenmerk zuwenden sollte. Diese Frage erhielt zwar augenblicklich eine schnelle und zweifellose Lösung, als sich Altmeister Liszt zum Flügel setzte. Nun hört das Erzählen auf, denn es begann etwas nicht zu Schilderndes. Nachdem nämlich Liszt zur Feier des Tages Wagners „Huldigungsmarsch" und später seine eigene symphonische Dichtung „Mazeppa" und Glinkas „Tscherkessenmarsch" zu vier Händen mit Jos. Rubinstein gespielt hatte, trug er allein eine damals noch im Manuskript befindliche Klavierträumerei vor, die Stimmung bei den Kaskaden in den Gärten der Villa d'Este zu Tivoli nächst Rom malend. Es war einzig! — Ein glänzendes Büfett beschloß den hochinteressanten Abend, den die beiden Meister durch ihre heitere Laune wohl jedem unvergeßlich machten, der ihn miterlebte.

Am 28. August versammelte sich der damals nur ganz kleine Bayreuther Bekanntenkreis Wagners zu einer intimen Feier von Goethes 130. Geburtstage in „Wahnfried". Nachmittags schon hatten sich diese wenigen in Wolzogens Garten zu einem Glase eigens aus München verschriebenen Hofbräubieres zusammengefunden. Wagner war in bester Laune. Das Gespräch kam auch auf Nietzsche. Der Meister erzählte mit köstlicher Satire und fast dramatischer Anschaulichkeit, wieso es gekommen, daß sein Freund und treuer Anhänger Friedrich Nietzsche von ihm abgefallen sei. Die mit lebhaften Gesten vorgetragene Geschichte wirkte ungemein drastisch und läßt sich schwer auch nur einigermaßen ent-

sprechend „schwarz auf weiß" darstellen. „Nietzsche war wieder einmal nach Bayreuth gekommen, um mich zu besuchen", so ungefähr erzählte Wagner. „Er wohnte im ‚Goldenen Anker'. Als ich in sein Hotelzimmer trat, erblickte ich ein verdächtiges rotes Heftchen; 's war so'n Triumph- oder Schicksalsliedchen von Brahms. Mit dem wollte er mir an den Leib rücken. Ich mochte aber davon nichts wissen. Gegen Abend kam der Professor nach ‚Wahnfried', und siehe: er hatte das gewisse rote Heftchen unter dem Arme. Er wollte es nun aufs Pult des Flügels legen und mir allen Ernstes was d'raus vorspielen. Er meinte, das müsse ich kennen lernen, um die richtige Meinung von diesem Musiker zu bekommen. Ich weigerte mich, er ließ nicht ab, in mich zu dringen. Endlich wurde ich heftig (Ihr kennt mich ja, wie ich bin, wenn ich in Zorn gerate — und was hat in dieser Beziehung meine liebe Cosima nicht schon zu leiden gehabt!), wurde grob und — weiß Gott, wie's kam — Nietzsche flog zur Tür 'raus. Ja, so bin ich! — Und er kam nicht wieder! Und nun seht, liebe Kinder (setzte er mit unbeschreiblich treffsicherem Sarkasmus hinzu), da soll ich d'n Brahms noch lieben, durch den ich meinen Nietzsche eingebüßt habe?! — Begreift Ihr nun?" — Die Geschichte ist gewiß völlig wahr; denn Wagner war die Wahrhaftigkeit selbst. Aber unwillkürlich fragt man sich: Soll das wirklich die alleinige Ursache der gegenseitigen Entfremdung der beiden Männer gewesen sein?

Der Abend wurde beim „Meister" verbracht. Der Genuß, den diese Stunden gewährten, hätte es verdient, mit manchen Entbehrungen aufgewogen zu werden. Wir begruben uns in die weichen Samtfauteuils — der Vollmond blickte durch die offenen Glastüren herein — die Springquelle im Parke rauschte zauberisch: da setzte sich Franz Liszt aus eigenem Antriebe zum Flügel und spielte, nein: dichtete vor uns zum Andenken Goethes seine gewaltige „Faust"-

Symphonie (er spielte aus der Partitur). Es war einer der größten Eindrücke meines Lebens; ein seliges Vergessen alles dessen, was mich umgab, entrückte mich geradezu der Wirklichkeit. Der vom matten Lampenlichte und blassen Vollmonde beschienene Greis zauberte eine ganze Phantasiewelt in die Seele des Hörers. Und diese Symphonie! Wem ihre Schönheit und dichterische Tiefe so ganz erschlossen wurde wie mir und den wenigen Glücklichen an jenem Abende, wo Liszt eben spielte, wie es ihm in ungezwungener Stimmung aus der Seele floß, der muß dieses Werk für eine der größten Schöpfungen der Tonkunst halten. Alle Hörer waren stumm vor Ergriffenheit; auch Wagner schien tiefbewegt. Mein inniger Händedruck als Dank für so viel Schönes sagte mehr, als tausend Worte es vermocht hätten.

Einen reizenden Scherz machte Liszt zu Beginn seines Vortrages. Der große Künstler empfand es oft bitter, daß die Welt seinem Schaffen jene Anerkennung versagte, die sich seinem Virtuosentum gegenüber schon längst bis zur Anbetung gesteigert hatte. Man führte seine Orchesterwerke nicht auf, verschimpfte und verhöhnte sie.

Hingegen hatte Wagner Liszts symphonische Werke (u. a. auch die „Faust"-Symphonie) zu einer Zeit kennen und lieben gelernt, als er noch nicht mit der musikalischen Komposition der Nibelungen-Trilogie begonnen hatte, und sich — wie viele Stellen in den Briefen beweisen, die aus der Schweizer Verbannung an Liszt gerichtet sind — an ihnen geradezu begeistert.

Mag sein, daß es der große Eindruck war, den auf den einsamen, von allen lebendigen musikalischen Genüssen abgeschlossenen Künstler die Werke des Freundes gemacht, oder sind andere, mir unbekannte Ursachen vorhanden gewesen: ein wichtiges Motiv im zweiten Akte der „Walküre" ist das notengetreue Ebenbild des Hauptmotivs aus dem ersten Satze der „Faust"-Symphonie.

Als nun Liszt zum Vortrage dieser Stelle seines Werkes kam, trat Wagner zu ihm an den Flügel und sagte scherzend: „Du, Papachen, das hab ich dir ja gestohlen!“ — Der sich über die unerhörten Erfolge seines großen Freundes neidlos freuende Liszt erwiderte schlagfertig darauf: „Nun, das ist recht; da hört's doch wenigstens jemand!“

Schon drei Tage danach verließ Liszt Bayreuth, zum Bahnhofe geleitet von allen seinen Verehrern und von Richard Wagner, von dem er mit Tränen im Auge Abschied nahm. — Im Dezember reiste Wagner mit seiner Familie nach Palermo, wo er eine Villa gemietet hatte. Dort wollte der stets körperlich leidende, weil in keiner Weise sich schonende große Meister der Erholung leben und — da es ohne Arbeit sein rastloser Geist nicht aushielt — die Partitur des „Parsifal“ vollenden, der mir nach dem wenigen, was mir damals schon davon bekannt war, wohl die erhabenste von allen Schöpfungen Wagners zu werden versprach.

---

b) Eine „letzte traurige Fahrt.“

(1883.)

„Richard Wagner ist tot!“ Diese grauenhafte Nachricht weckte mich am 14. Februar 1883 aus dem Schlafe. Der erste Eindruck auf mich war ein unbegreiflich matter, unklarer. Erst nachdem ich das Gräßliche ganz erfaßt und in mich aufgenommen hatte, brach mein Schmerz unaufhaltsam los und drückte mich mit Riesengewalt zu Boden. Das Gefühl, das ein ungeheuer bedeutungsvoller Augenblick der Weltgeschichte im Menschen zu erzeugen pflegt, übermannte mich diesmal vollends.

Konnte, ja durfte es überhaupt wahr sein, daß unser großer nationaler Meister und Denker für ewig sein Auge geschlossen hatte?

Mit ihm ging ja der Herzschlag unseres künstlerischen Zeitalters zu Grabe. Tausendmal wälzte ich die unwiderrufliche Tatsache in meinem gefolterten Hirne herum, um ihr irgendwo ein Plätzchen in meinem Denken zu suchen — es gelang mir nicht; die unbegreiflichste Differentialgleichung, der paradoxeste philosophische Ausspruch wäre mir faßlicher gewesen als jene entsetzliche Botschaft.

Nie mehr soll ich ihn wiedersehen, den ewig jungen kraftvollen Genius, der Tausende durch seine Kunst erhoben und geläutert, der eine Welt in Atem gehalten hat, den heißgeliebten und heißgehaßten Meister; nie mehr soll ich einem neuen seiner unsterblichen Leier entlockten Tone lauschen, denn nun hat er sein schweres, kampfreiches, aber auch siegvolles Leben ausgelebt — er ist nicht mehr!

Den ganzen Tag irrte ich tat- und zwecklos, fast stumpfsinnig, in den Straßen von Graz herum. Um mich war alles schwarz und düster. Ich konnte kein lachendes Gesicht sehen; glaubte ich doch, jeder müsse heute weinen. Und wen ich gleichgültig fand, vor dem ekelte mich; ich konnte nichts dafür.

Etwas gefaßt, schrieb ich für die Grazer „Tagespost" einen Aufruf „an die Verehrer Richard Wagners", der den Zweck hatte, eine Summe zur Herstellung eines Monstrekranzes für Wagners Grab zu erzielen, der im Namen der steiermärkischen Hauptstadt an den traurigen Bestimmungsort — Bayreuth — geschickt werden sollte. Der Aufruf appellierte hauptsächlich an das Deutschtum von Graz und betonte mehr den nationalen Mann in Wagner als den Künstler, was bei der bedrängten Lage der Deutschen in Österreich besonders ins Gewicht fallen mußte. Er lautete:

„Richard Wagner, der größte Meister der Tonkunst unseres Zeitalters, ist tot. Die erschütternde Nachricht hat auf dem Drahte bereits die ganze Welt durchflogen, und heute trauern bereits Tausende und Abertausende über den Hingang des Riesengeistes, der mit seiner hohen Be-

geisterung und unbeugsamen Energie allen feindlichen Gegenströmungen zum Trotze das Ideal seines Lebens zu verwirklichen, mit ihm die starren Geister alltäglicher materialistischer Gesinnung zu bannen und das Leben und Wesen seiner Nation bis in ihr Innerstes zu durchdringen vermochte.

Richard Wagner war ein echter Deutscher; er liebte seine Stammesbrüder mehr, als es diese wohl glauben mochten, wenn er im heißen Drange eines mit allen Fibern Deutschland liebenden Herzens seinem gerechten Unmute über die Flauheit und den Mangel nationalen Selbstgefühles der Deutschen Luft machte. Mit Wagner stirbt in der Tat ein Stück wahrsten, lautersten Deutschtums. Seine Sache ist von der deutschen nicht mehr zu trennen; dies wird sich immer mehr beweisen, besonders in den schweren Stürmen, die gerade wir Deutsch-Österreicher noch zu bestehen haben werden. Mit Stolz können wir Wagner auch den Uns'rigen nennen: das Band, welches uns Stammesbrüder alle verbindet, die heilige deutsche Kunst, kann uns kein Dämon aus dem Herzen reißen!

In Bayreuth wird der ruhelos Strebende den ersehnten Frieden finden. Es ist nun Ehrensache für unsere deutsche Stadt, dem großen Toten ein Zeichen der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit aufs Grab zu legen."

Als ich den Aufruf vollendet hatte, trat ein lichter Engel zu mir ins Zimmer, ein Freund im wahrsten Sinne des Wortes. Er sprach: „Reise mit mir! Wir wollen unserem geliebten Meister gemeinsam das letzte Geleite geben." In dankbarster Liebe zu dem edlen Manne entbrannt, der es mir ermöglichte, meinem innigsten Herzensbedürfnisse Folge leisten zu können, entschloß ich mich rasch, mit ihm die Reise nach Venedig anzutreten. Wenige Stunden später saß ich bereits mit meinem Freund im Dampfwagen. Unser Gespräch drehte sich nur um den großen Dahin-

geschiedenen. Da erzählte ich ihm auch eine seltsame Geschichte aus meinem kurzen Verkehre mit Richard Wagner:

Es war im Herbste des Jahres 1879, als ich mich in Bayreuth niederließ, um Wagner persönlich kennen zu lernen. Ich verkehrte wiederholt in seinem Hause,*) welches damals nur wenige Fremde sah. Außer mir fanden sich in der Regel ein: Hans von Wolzogen mit Frau, Josef Rubinstein, Ferdinand Jäger mit Frau, Herr von Stein, und während ihres kurzen Bayreuther Aufenthaltes auch Franz Liszt und J. H. Löffler. Es war also mehr Gelegenheit geboten als je, den Meister in seinem Familienleben kennen zu lernen. Die heiter-schönen Abende, welche ich in Wagners Heim zubrachte, boten auch viel der köstlichsten Anregung und werden stets zu meinen wundervollsten Erinnerungen zählen. Doch es sollte damals bald anders werden. Josef Rubinstein, ein zelotischer Verehrer des Meisters, welcher sich im ‚Wahnfried' durch seine vortrefflichen pianistischen Bach-Vorträge sozusagen unentbehrlich gemacht hatte,**) erbot sich, für die ‚Bayreuther Blätter' einen Artikel gegen den Wagner ganz und gar unsympathischen Robert Schumann zu verfassen. Ich hatte davon keine Ahnung gehabt. Gelegentlich der Erwiderung eines Besuches, den mir Josef Rubinstein abgestattet hatte, sah ich in dessen Wohnung auffallend viel Schumannsche Werke, u. a. dessen C-dur-Symphonie, liegen. Aus einer nebensächlichen Bemerkung, die ich darüber fallen ließ, schloß Rubinstein auf meine Vorliebe für Robert Schumann. Er fuhr heftig auf und fragte mich, den gänzlich Unbefangenen, wie ich über Schumann denke. Ich sagte leidenschaftslos meine liebevolle Meinung, ohne es mir aber etwa beifallen zu lassen, Schumann als Sym-

*) Siehe das vorhergehende Kapitel „„Wahnfried' und seine Bewohner".

**) Wagners Vorliebe für J. S. Bach war in den letzten Jahren seines Lebens eine außerordentliche.

phoniker besonders zu preisen. Da funkelten Rubinsteins Augen in unheimlichem Zorne auf, und in krankhafter Erregung wies er mich zurecht, daß ich als echter und wahrer Wagnerianer über Schumann nicht anders als schlecht zu denken habe. Das war mir denn doch zu viel. Nach einigen vergeblichen Versuchen, den halb verrückten Fanatiker eines Besseren zu belehren, indem ich ihm Schumanns unvergänglich schönen und edlen Liederkreis „Frauenliebe und -Leben", diesen sinnig hohen Ausdruck echt deutschen Gemütes, als Bannkreuz vorhielt, blieb mir nichts übrig, als grob zu werden und offen zu erklären, daß ich selbst urteilsfähig zur Genüge sei und mir keine Ansicht gewaltsam aufoktroyieren lasse, die ich nicht teilen könne; er verstehe und fühle die Tiefe Schumanns gar nicht. „Und Sie sind kein aufrichtiger Verehrer Meister Wagners!" schleuderte er mir ins Gesicht; „wissen Sie denn auch, daß ich einen großen Artikel gegen Ihren Robert Schumann in Bereitschaft liegen habe, der nächstens in den ‚Bayreuther Blättern' erscheinen wird?!" Das sollte mich nun vollständig tot machen; ich konnte mich aber nicht enthalten, dem kalten Manne mit dem unstäten Kainsblicke, kurz bevor ich ihn verließ, zu sagen: „Wagner kann über Schumann denken und urteilen, wie er will; er hat sich das Recht dazu erworben durch das unendlich Große, was er uns als Künstler geschenkt; Sie aber dürfen es nicht, und wäre es auch nur deshalb, weil man Sie lediglich für das Werkzeug Wagners halten würde. Was aber Wagner sagen will, sagt er selbst; dazu braucht er keinen zweiten; hüten Sie sich vor jenen Künstlern, welche durch die Verehrung Wagners noch nicht blind für andere Kunst geworden sind; die werden Sie steinigen!" — Ich ging. — Nun aber kam das für mich tiefschmerzliche Nachspiel, das mir der beleidigte Stolz Rubinsteins heraufbeschworen hatte. Als der Aufsehen erregende Artikel contra Schumann im August-

hefte der ‚Bayreuther Blätter' tatsächlich erschienen war, kam ich eines Abends zu Wagner. Auch Liszt war anwesend. Wagner, der mich bereits lieb gewonnen und bisher mit wirklicher Herzenswärme behandelt hatte, war diesmal wie umgewandelt. Zweifellos hatte ihm Rubinstein in der Angst, Wagner könne mit der Zeit mich, den Christen, ihm, dem Juden, vorziehen, eiligst meine Schumann-Verteidigung hinterbracht, und vielleicht sogar in entstellter Form. Wagners flüchtiger Gruß und seine Anrede: „Sie Schumannianer!" wiesen darauf deutlich hin. Ich wußte, woran ich war; und da gab's auch keine Hilfe mehr für mich; denn bei Wagner war ein Zurückhalten unmöglich, und hatte er was auf dem Herzen, so mußte es losbrechen. Wagner, für den es nichts Schmerzlicheres geben konnte, als ein Nichtverstandenwerden, sah durch Rubinsteins Beschreibung in mir sogleich einen künstlerischen Antipoden, womöglich gar aus dem Lager seiner Feinde. Da ihm nun einmal Schumann der seinen Bestrebungen diametral entgegenstehende Künstler schien, den er für „unwahr" und „schwülstig" im Ausdrucke hielt, so glaubte er in mir keinen wahren Anhänger seiner Kunst zu finden, nachdem ich offen meiner Verehrung für Schumann Ausdruck verliehen hatte, wenngleich ich hinzuzusetzen nicht vergessen hatte, daß ich trotzdem kein eigentlicher „Schumannianer", sondern „Wagnerianer" sei. Der Meister redete sich immer mehr in den Zorn, so daß all mein Erklären und Beschwichtigen nichts fruchtete. Ich war einmal in seinen Augen kein aufrichtiger Freund, ja womöglich gar ein Verräter, und so mußte ich denn seine Gunst für immer verlieren. Durch solch leidenschaftliches Vorgehen hat sich Wagner viele Feinde gemacht, die ihm seine harten Kämpfe noch erschwerten.*) Wer aber Wagner nahm, wie er war, leidenschaftlich in seinem grenzenlosen Idealismus und herzensgut, der konnte wohl unter ihm

*) Siehe den Aufsatz „Richard Wagner als Mensch", Seite 207 dieses Buches.

leiden, nie aber sein Feind werden. — Ich liebte ihn mehr wie zuvor; und gerade das war es, was meinen Schmerz, von ihm — dem hingebend Verehrten — verkannt worden zu sein, noch gewaltig vertiefte.

Trotz des Zuredens seiner Gattin, ich möge wieder ins Haus kommen (ich hatte mir nämlich eine Unterredung mit ihr unter vier Augen zu meiner Rechtfertigung erbeten), trennte ich mich, wenn auch schweren Herzens, von Bayreuth, fest entschlossen, Wagner nie wieder zu sehen. Durch die Widmung meines bald darauf veröffentlichten Buches „Die musikalische Deklamation",*) die der Meister „dankbarst und mit der größesten Freude" angenommen hatte, erfuhr er, daß ich nach wie vor zu seinen glühendsten Verehrern zählte. Ich sah ihn in der Tat nie mehr. Wird es mir vergönnt sein, nun seine bleiche Hand zu küssen?

Damit schloß ich. Mein Freund war bewegt. Die kleine Geschichte schien ihn ergriffen zu haben. Wir schwiegen beide. — — — — — —

Die Sonne schien bereits warm auf uns herab, als wir das Coupé verließen, um dem Palazzo Vendramin zuzueilen. Noch melancholischer mutete mich diesmal die schöne Lagunenstadt an als sonst. Anderseits ließ uns die gedrückte Stimmung, die in Venedig infolge des Todes des großen deutschen Meisters herrschte, die Stadt fast heimatlich erscheinen. Als unsere Gondel vor den Stufen des stolzen italischen Renaissancebaues hielt, der die entseelte Hülle des teuren Meisters barg, überkam mich ein vernichtendes Gefühl, gleichzeitig aber auch eine gewaltige Sehnsucht, noch einmal die Züge des Geliebten zu sehen. Doch die innige Bitte, zum Sarge zugelassen zu werden, wurde uns kurzweg abgeschlagen. Frau Cosima hielt vierundzwanzig Stunden lang den Leichnam umklammert. Sie war von ihm nicht fortzu-

*) Leipzig, H. Matthes, 1880.

bringen. Wohl hatte sie vergessen, daß der, welcher hier aus dem Leben geschieden war, nicht ihr, der Gattin, allein, sondern der ganzen Welt gehörte. Und dieses mächtige Gefühl hätte in ihr siegen müssen. Ja, man ging so weit, uns wenigen, die wir gekommen waren, den Leichnam Wagners nach der Heimat zu geleiten, die Stunde der Abreise verheimlichen zu wollen. Doch das war nicht durchführbar. Um $^1/_2$ 2 Uhr trug man den Sarg in eine Leichengondel herab; die Familie Wagners, Hans Richter, Maler Schukowsky (der Komponist der „Parsifal"-Dekorationen), Adolf von Groß (der hochverdiente Verwaltungsrat der Bayreuther Bühnenfestspiele und nunmehr auch Vormund der Wagnerschen Kinder), Dr. Keppler (Wagners Arzt) sowie mein Freund und ich folgten in Trauergondeln. Das waren alle Trauergäste. Kein Publikum hatte sich angesammelt, da die Stunde der Überführung nicht öffentlich bekannt gegeben worden war. Am Bahnhof erschien der Bürgermeister von Venedig mit drei Munizipalräten, ferner Deputationen des Musikvereins und des „Circolo Artistico", um ihr Beileid auszudrücken. Fünf Minuten nach 2 Uhr ertönte das Abfahrtssignal, die Feuerwehrabteilung salutierte, alle entblößten ihr Haupt, und der Zug, der in einem Salonwagen die Familie Wagners, in einem anderen seine Freunde und in einem mit Samt und Silber ausgeschlagenen und mit unzähligen Blumen und Kränzen geschmückten Wagen die sterblichen Reste Wagners mit sich führte, setzte sich in Bewegung. Es war eine ernste Fahrt an den blühenden Städten Oberitaliens vorbei, über den Brennerpaß nach München. Den Brenner passierten wir in später Nacht. Alles war dicht beschneit; der Vollmond lugte unheimlich zwischen den Bergriesen hervor und beschien die düstere Schneelandschaft. Wenn ich so ab und zu aus meinem Halbschlummer aufzuckte, mußte ich es mir erst wieder zum Bewußtsein bringen, welchen Zweck diese endlos lange Fahrt zu erfüllen hatte. Gar

mancher große Held hat schon diesen Bergpaß überschritten — dachte ich, als ich gerade in die kalte, helle Nacht hinausblickte — doch hat man noch keinen so großen Toten über ihn geführt. Diese Nacht war grauenhaft, und doch gäbe ich die mächtige Erinnerung an sie nicht um eine Welt her.

In Bozen und Innsbruck kamen Trauerdeputationen mit Kränzen zum Bahnhofe; einer von diesen war vom Tierschutzverein in Bozen dem toten Meister gewidmet, der sich so mannhaft gegen die Vivisektion ausgesprochen hatte.*) — Des nächsten Tages nach 2 Uhr mittags langten wir erst in München an, also nach einer Fahrt von 24 Stunden.

Eine ungeheure Menschenmenge wogte in der Halle des Zentralbahnhofes, um den Leichnam Richard Wagners zu empfangen. Die ganze Künstlerschar Münchens (darunter nur wenig Musiker!) war mit einem buchstäblich haushohen Monstrekranze erschienen, der auf vier langen Stangen getragen wurde. Der König hatte einen malerisch schönen Kranz als Scheidegruß gesandt, auf dem die Inschrift zu lesen war: „Dem großen Wort- und Tondichter — König Ludwig II. von Bayern". — Eine Legion von Fackelträgern war auf dem Bahnsteig aufgestellt, und mehrere Gesangvereine hatten sich eingefunden, um Trauergesänge anzustimmen, zu deren Ausführung es aber nicht kam, da die Witwe des Meisters sich jedwede musikalische Herzenskundgebung in ihrem großen und begreiflichen Egoismus des Schmerzes verbeten hatte.

Um $^3/_4$5 Uhr setzten wir unsere Reise mit der Leiche bis Bayreuth fort, wo wir erst gegen Mitternacht ankamen. Eine ungezählte Volksmenge erwartete uns auch hier auf dem Bahnhofe.

Der Wagen mit dem Leichnam unseres Meisters blieb

*) Siehe Richard Wagners „Ges. Schriften und Dichtungen" (Leipzig, C. F. W. Siegel), X. Bd., S. 251 flg.: „Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: ‚Die Folterkammern der Wissenschaft'."

auf dem Gleise stehen, von einigen Schutzmännern bewacht! Alles begab sich in die Stadt, und bald war es still auf dem Bahnhofe. Der Meister hatte Ruhe! — Wie anders lag tags darauf das liebliche Städtchen vor mir, das ich vor wenigen Monaten erst im festlichen Flaggenschmucke zur üppigsten Sommerszeit und im Vollgefühle des Glückes nach der letzten Aufführung des „Parsifal" verlassen hatte. Winterlich ernst und menschenleer waren die Straßen, und von den Giebeln herab grüßten mich schwarze Flaggen. — Im Laufe des Vormittags machte ich einen Spaziergang zum Festspielhause, auf dem Wege, „den einst so wunderleicht ich fand". Drei große Trauerfahnen wehten vom Wagnertheater. Rings herum alles im Winterschlafe — und auch der große Meister schlief für immer! Da tauchten die Worte in meiner Erinnerung auf, die er nach der letzten „Parsifal"-Vorstellung aus dem versenkten Orchester herauf seinen Künstlern tiefbewegt zugerufen: „Dank, tausend Dank Euch, Ihr Lieben, und übers Jahr auf Wiedersehen!" — — — —

Das war ein Leben am Bayreuther Bahnhofe, noch lebhafter als zur Festspielzeit; denn heute kam alles an einem einzigen Tage. Mit jedem Zuge trafen unzählige Freunde des toten Meisters ein, Deputationen von Hof- und Stadttheatern, Journalisten, die überall dabei sein müssen, u. s. w.; nur *eine* Berufsklasse fehlte in auffallender Weise; es war diejenige, welche dem Meister sehr viel, wenn nicht alles, zu verdanken hatte — die der Bühnensänger. Ich bemerkte nur zwei Ausnahmen: Reichmann und Niemann.

Die Post- und Gepäckswagen förderten eine fabelhafte Anzahl von Kisten und Schachteln zutage, welche sämtlich Kranzspenden enthielten. Deren Zahl dürfte sich auf mehrere hundert belaufen haben. Da waren die Kränze aus England, Rußland, Italien, Amerika (telegraphisch bestellt), vor allem aber aus Deutschland und Österreich, von Hof- und Stadttheatern, Wagner-, Gesang- und Musikvereinen,

Künstlern und Freunden. Drei unter ihnen schienen mir von eigentümlicher Bedeutung; es waren die Kränze von Johannes Brahms, Hans von Bülow und Friedrich Nietzsche, dem von Wagner abgefallenen Baseler Philologen und Philosophen.*) Palmen, Kränze aus Silber, schwarze Lorbeerimitationen mit Silberverbrämung, Zweige und Kissen, alle mit den verschiedenartigsten Inschriften, füllten zwei große Wagen. Bemerkenswert waren darunter durch ihre Originalität vor allem (außer den bereits erwähnten Spenden des Königs Ludwig und der Münchener bildenden Künstler) die venezianischen Kränze, ferner der Riesenkranz der Stadt Graz — ein zwei Schuh breiter Lorbeerkranz mit achtzig**) darin eingeflochtenen kleinen Edelweißkränzen und der Bänder-Inschrift „Dem größten deutschen Künstler — die deutsche Stadt Graz", weiter die sinnigen Aufschriften der Spenden aus Cassel („Selig in Liebe, selig im Glauben!"), Altenburg („Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n"), vom Ehepaar Sucher in Hamburg („Ruhe, ruhe, du Gott!"), vom Ehepaar Fletsch in Wien („Oh! der du jetzt in göttlichem Glanze den Erlöser selbst erschaust, bitte für uns!") u. s. w.

Nachmittags hatte sich eine riesige Menschenmenge vor dem Bahnhofe angesammelt. Ganz Bayreuth war auf den Beinen. Ob manche es auch nur ahnten, w e n man da eigentlich begrub? — Der Platz vor dem Bahnhofe war mit dreizehn hohen, schwarz bekleideten Masten, die Trauerflaggen trugen, abgesteckt. Die Spitzen dieser Masten waren durch breite, schwarze Tuchschleifen verbunden, in deren Mitte weiße Tafeln befestigt waren, auf denen die dramatischen Werke Richard Wagners in chronologischer Reihenfolge geschrieben standen, und zwar so, daß die Tafel mit „Parsifal" gerade

*) Siehe dessen Schriften „Der Wanderer und sein Schatten", „Götzendämmerung" und „Der Fall Wagner".

**) Die Anzahl der Spender bezeichnend.

aufs Festspielhaus hinblickte. Da noch ein Verbindungstuch vorhanden war, für das kein Werk des Meisters mehr vorlag, so hatte ich, obzwar unbefugt, den Arbeitern angeordnet, dorthin eine leere Tafel zu setzen, die sagen sollte, daß wir alle noch ein unsterbliches Werk des Meisters ersehnten.

Um 4 Uhr waren alle Trauergäste auf dem freigehaltenen Platze vollzählig versammelt. Man hob still den Sarg*) mit der teueren Hülle auf den stolzen Leichenwagen. Nur der Kranz des Königs lag auf dem Sarge selbst, da sich der Meister bei Lebzeiten jeden anderen Blumenschmuck auf ihm und in der Gruft verbeten hatte.**) — Feierliche Stille tiefster Ergriffenheit herrschte. — Alle Glocken der Stadt begannen zu läuten. Furchtbar erschütternd drangen nun die ewigen Klänge der Trauermusik zu Siegfrieds Tod aus der „Götterdämmerung" an unser Ohr, die eine Bayreuther Kapelle — wenn auch ungenügend — spielte. Unter den näheren Freunden Wagners wurde ein heftiges Schluchzen und Weinen hörbar, das sich noch steigerte, als der würdige greise Bürgermeister von Bayreuth, Dr. Muncker, die Rednerbühne betrat, um in schlichten, tief zu Herzen gehenden Worten vom Meister den letzten Abschied zu nehmen. Bei den Schlußworten: „Meister, nimm unsere letzte Liebesgabe! Schlafe wohl, schlafe bei uns wohl!" legte er den von der Stadt Bayreuth gespendeten Kranz auf den Sarg. Noch betrat Verwaltungsrat Feustel die Tribüne. Er sprach über die Pflichten der Lebenden gegen den großen Toten: die Erhaltung der Reinheit des menschlichen Bildes Wagners gegenüber der Lüge, dem Hasse, Neide und der Verleumdung, ferner über die würdige Verwaltung der hohen Hinterlassenschaft Wagners, der Bayreuther Festspiele.

Aus dem Innern des Bahnhofsgebäudes ertönte nun,

*) Ein Metallsarg, in dem sich noch ein zweiter Sarg mit Glasdeckel befand, worin der balsamierte Meister lag.

**) Die Kränze hängen nun alle im Festspielhause.

von einem unsichtbaren Chore*) vorgetragen, Wagners einst für Webers Begräbnis komponiertes „Grablied". Dann setzte sich der Zug unter Trauermusik in Bewegung. Voran schritt die Feuerwehr; dann folgten: zwei Herolde, eine Musikkapelle, Kranzträger, zwei bis drei Wagen mit Kränzen, der Leichenwagen, die Geistlichkeit, Graf Pappenheim als Vertreter des Königs von Bayern, Freunde des Hauses, Deputationen und Künstler, Journalisten, das kgl. Offizierskorps, die kgl. Zivilbeamten, eine zweite Musikkapelle, musikalische Vereine von Bayreuth und endlich die Gemeindevertretung und die Bürgerschaft von Bayreuth.

Eine tobende und lärmende Menschenmenge wogte neben und hinter dem Zuge; die Teilnehmer selbst waren sämtlich totenstill, und viele von ihnen weinten.

Beim schwarz-drapierten „Wahnfried"-Tore mußten weitaus die meisten zurückbleiben, und nur eine verhältnismäßig geringe Zahl, die vom Verwaltungsrate Einlaßkarten erhalten hatte, geleitete die Leiche durch den „Wahnfried"-Park zur Gruft hinter der Villa, wo der große Mann zur ewigen Ruhe gebettet wurde. — Gesenkten Hauptes umstanden wir die offene Gruft. Frau Cosima war im Hause geblieben; die Kinder Wagners wohnten der Feier bei. Es war ein rührender Anblick, wie die großen Lieblingshunde des Meisters am Sarge ihres Herrn schnupperten und dessen Kinder schmeichelnd beleckten. Sie merkten es wohl, die treuen Tiere, daß ihr Gebieter nicht mehr unter den Lebenden war.**) —

*) Bayreuther „Liederkranz".

**) In dem „offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber" (Richard Wagners Ges. Schriften und Dichtungen, X. Bd.) sagt Wagner u. a. (S. 267): „Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Tierwelt keineswegs zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, daß jene Tugend von den Tieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt, in Leiden und Tod, ganz abgesehen

Pastor Caselmann nahm nun unter den hergebrachten rituellen Formeln die Einsegnung der Leiche vor. Wie seltsam nahmen sich bei diesem Toten die trostlos wahren Worte der „Schrift" aus: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras!"

Es dunkelte.

Bis ins Innerste erschüttert verließ ich die Gruft, nachdem ich noch einen Kuß auf den Sarg gedrückt, der mir die halbe Welt grausam zu umschließen schien.

Eigentümlich gestaltete sich der Himmel bei dieser erhabenen Leichenfeier. Als diese um 4 Uhr nachmittags ihren Anfang genommen hatte, lichtete sich das bis dahin dicht bewölkte graue Firmament und lachte blau, mit sonnigem Abschiedsgruße, auf den Götterliebling herab. Kaum hatten wir aber die Gruft verlassen, so bewölkte sich der bis nun rein gebliebene Himmel vollkommen, und es begann zu schneien. Der Versenkung des Sarges durfte keiner der Gäste anwohnen. In später Stunde soll die liebende Gattin den Meister selbst mit in die Gruft versenkt haben und dann mit einer Fackel hinabgestiegen sein, um daselbst ein lautes Gebet zu verrichten. Das war gewiß die hehrste Totenfeier.

Tags darauf versammelten sich etwa dreißig Herren auf der Bühne des Festspielhauses. Es wurde nicht viel geredet, sondern in Kürze auf dem durch Wagners erhabenste Offenbarungen geweihten Boden der männlich-ernste Beschluß gefaßt, des großen Toten Andenken dadurch zu ehren, daß die Erfüllung seines heißesten Wunsches, die dauernde Erhaltung der Festspiele, mit größtem Eifer angestrebt werde.

Alle Mittel seien nur darauf zu konzentrieren und nicht

---

von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werte derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Tier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vorteiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Prozeß gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt."

etwa durch Errichtung von Wagner-Standbildern zu zersplittern. Mit der Losung „die Festspiele finden statt" gingen wir wieder in alle Weltrichtungen auseinander. — — — —

Das Wort wurde gehalten!

Jener Geist, auf welchen vertrauend Richard Wagner seinen „Ring des Nibelungen" entworfen und ausgeführt hat,*) jener Geist, welcher mit Riesenkraft den Stammfeind unserer Nation zu Boden warf, der Geist Luthers, Bachs, Goethes und Schillers, er hat sich auch hierin betätigt; denn die Festspiele leben, dank dem herrlichen Idealismus der treuen und „wissenden" Witwe des Meisters, dank der zähen Ausdauer der überzeugten Freunde der großen Sache, nun schon über ein Vierteljahrhundert, und sie werden wohl auch fürderhin neue Blüten treiben und immerdar Zeugnis ablegen für die Größe ihres Begründers und für die Macht und Bedeutsamkeit des Geistes, dem der Schöpfer des „Kunstwerkes der Zukunft" nicht umsonst vertraute, des deutschen Geistes. Wollen wir uns aber ganz dieses Vertrauens würdig erweisen, so müssen wir alle unser Scherflein beitragen zur Erfüllung des sehnlichsten Wunsches unseres Künstlers, der da ist: Immerwährende Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth allein!**)

2. Erinnerungen an Robert Hamerling.

(1900.)

In jeder tiefer angelegten Natur regt sich manchmal das Bedürfnis, in das Meer der Erinnerung hinabzutauchen

*) Siehe das Widmungsblatt in der Partitur der „Götterdämmerung".

**) Den letzten Absatz fügte der Verfasser im Jahre 1903 bei. Während der Drucklegung dieses Buches vollzog sich, allen gegenteiligen Bemühungen zum Trotz, die amerikanische Ausbeutung des Bühnenweihfestspieles.

und vor dem geistigen Auge die Bilder bedeutender Menschen aufleben zu lassen, von welchen man durch das Glück persönlichen Umganges Anregungen nicht gewöhnlicher Art empfangen hat.

Zu diesen gehört für mich der tiefgründige Dichter des „Ahasver in Rom", des „Königs von Sion" und des „Homunkulus" — Robert Hamerling, der viele Jahre hindurch in meiner Vaterstadt Graz in größter Zurückgezogenheit lebte, litt und dichtete.

Er war eine jener tragischen Persönlichkeiten, die sich ihr inneres Glück durch unzählige Leiden erringen mußten. Das Leben bot ihm nur Bitteres. Sein Glück lag lediglich im künstlerischen Schaffen. Zur großen Welt trat er nie in ein Verhältnis. Er, der Apostel der Schönheitsidee, die ihm alles andere an Wesenswert zu übertreffen schien, fühlte seine mimosenhaft zarte und empfindsame Natur allüberall und immerfort von den Gemeinheiten und Härten der Welt zurückgestoßen; und so zog er es — überdies durch ein lebenslängliches, schweres körperliches Leiden dazu gezwungen — vor, sich völlig in sich selbst zurückzuziehen, was ihm allerdings den Ruf eines Sonderlings verschaffte. In Wahrheit aber war er keiner; oder nur in dem Sinne, als jeder Große es der Allgemeinheit gegenüber ist, auf deren ausgetretenen Pfaden er naturgemäß nicht wandeln kann, so daß er sich also von der großen Welt absondert. Und doch, was für ein Menschenfreund war Hamerling! Er wurde nicht müde, Talente zu fördern. Mit welch bewunderungswürdiger Güte und Ausdauer las er die unzähligen, ihm zur Beurteilung zugeschickten Produkte von jungen Dichtern und Dichterlingen! Er las sie wirklich, und keiner von ihnen blieb unbelehrt, ungefördert oder im schlimmsten Falle ungetröstet. Diese Herzensgüte, vereint mit einer Art höheren Pflichtgefühles, das den Mächtigen dazu verbindet, den Schwachen zu stützen und zu ermutigen,

erinnert vielfach an Franz Liszt. So wie dieser wurde auch Hamerling mißbraucht, von dem man schließlich all das verlangen zu dürfen glaubte, was zu gewähren nur der Ausdruck besonderer Gunst und Gnade sein kann. Wie viel Zeit knappte er sich von seinem eigenen Schaffen dadurch ab, daß er jedem antwortete, der sich brieflich mit einem Anliegen an ihn wandte! Und wie liebevoll wußte er aus jedem ihm zugesandten dichterischen Versuche das Gute herauszulösen und anzuerkennen, ohne etwa in gewissenloser Weise die ihm aufstoßenden Mängel ungetadelt zu lassen. Man kann das auch vielfach aus den bei Daberkow in Wien von Josef Böck-Gnadenau veröffentlichten vier Bändchen Hamerlingscher Briefe ersehen.

Jetzt erst vermag ich es ganz zu schätzen, wie liebenswürdig und gütig es von dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden, fast fünfzigjährigen gefeierten Dichter war, daß er mit mir damals erst zwanzigjährigem Jünglinge in brieflichen Verkehr trat und mich auch seines persönlichen Umganges würdigte. Ich bin so glücklich, eine ganze Reihe wertvoller Briefe Hamerlings zu besitzen, die sich größtenteils mit meinen musikalischen und schriftstellerischen Arbeiten eingehend befassen. Hamerling war nämlich sehr musikalisch oder besser: musikliebend. Sein Klavierspiel war mangelhaft, und er wäre nie zu bewegen gewesen, etwas vorzuspielen. Aber aus seinen Gesprächen konnte man ein tief inniges Verständnis für die Werke der Tonkunst erkennen. Seine Lieblingsmeister waren Beethoven und Chopin. Er interessierte sich aber auch lebhaft für alle musikalischen Neuerscheinungen, besonders auf dem Felde der Klaviermusik. Schon vor fast einem Vierteljahrhundert kannte er die Klavierstücke von Paul Geisler und Felix Weingartner (der zweite wohnte jahrelang als Jüngling im gleichen Hause wie der große Epiker: Realschulgasse 6, jetzt Hamerlinggasse genannt). Außerdem sammelte er alle einstimmigen Ge-

sänge, die auf seine Gedichte komponiert worden waren. So kam es, daß er sich auch um meine Klavierstücke, die er mit sichtlicher Vorliebe spielte, und um meine Lieder kümmerte. Dies verschaffte mir das Glück seiner persönlichen Bekanntschaft, wie ich weiter unten erzählen will. Richard Wagners epochemachendem Schaffen, mit dessen Farbenglut diejenige der Epen unseres Dichters in einer geschmacklosen Broschüre, „Hamerling, Wagner, Makart", noch zu Lebzeiten aller drei Meister in Vergleich gezogen worden war, stand er darum ziemlich fremd gegenüber, weil er der eigentlichen Stätte der Wagnerschen Kunst, dem Theater, infolge seiner Kränklichkeit durch viele Jahre ganz und gar fernbleiben mußte und weil er wohl einsah, daß dieser lebendigen Kunst mit dem bloßen Durchspielen von Klavierauszügen nicht nahe zu kommen sei.

Hamerling hatte einen außerordentlich fesselnden Dichterkopf, im Gegensatze zu den meisten seiner Kollegen, deren Anblick wohl gar manches junge Mädchen schon enttäuscht haben mag, das sich nach der Lesung von Dichterwerken ein ideales Bild vom Aussehen ihrer Schöpfer gemacht hatte. Bei Hamerling war das nicht zu befürchten. Seine Gestalt hatte allerdings etwas Unscheinbares, und er hob ihren Eindruck sicherlich nicht durch die geradezu philiströse Art seiner Kleidung. Aber der Kopf entschädigte für diesen Mangel reichlich. Die hohe Stirn, die kühn geschwungene Nase, die auffallend tiefliegenden, mit seltsamer Glut leuchtenden Augen, der feingeschnittene Mund, das bis auf die Schultern herabfallende, schlichte weiße Haar (ähnlich, wie es Liszt getragen, die sehr eingefallenen Wangen und die Blässe des Antlitzes hinterließen einen ehrfurchterweckenden, fast Scheu erregenden Eindruck, der etwas Geisterhaftes an sich hatte. Ich erinnere mich da an eine sonderbare Geschichte, die sich in Hamburg mit einem Bildnisse des Dichters zugetragen hat. Ich hatte einer in Uhlenhorst bei Hamburg

lebenden jungen Dame, in deren Elternhaus ich viel verkehrte, auf ihre dringende Bitte hin ein photographisches Konterfei des Dichters, dessen Werke sie glühend verehrte, durch einen Brief an diesen verschafft. Es war in starkem Helldunkel gehalten, was den unheimlichen Eindruck noch erhöhte. Die Dame stellte es auf das Gesimse eines offenen Kamins. Einige Zeit hindurch fand sie jeden Morgen das Bild verkehrt — mit dem Gesichte gegen die Wand — so daß sie schon beinahe an ein spiritistisches Phänomen dachte. Da kam sie eines Tages hinter das Geheimnis: Nicht ein Wesen der vierten Dimension, sondern ihr ganz normal-dimensionales Stubenmädchen hatte die Stellung des Bildchens beim Aufräumen jedesmal so verändert, weil sie sich, wie sie gestand, — vor dem Gespenst fürchtete. Ich hielt diese Tatsache nicht für zu geringfügig, um sie hier vorzubringen, da sie für das Aussehen Hamerlings wirklich charakteristisch ist.*)

Einen eigentümlichen Gegensatz zu Hamerlings transzendentalem Aussehen bildete es, wenn er den Mund zum leisen Sprechen öffnete.**) Da klang's so einfach, treuherzig und schlicht von seinen Lippen, daß einem ganz heimlich dabei zumute wurde. Und wie herzlich konnte der meist so ernste Mann lachen, wenn sein im tiefsten Innern schlummernder, echt deutscher Humor durch ein witziges Wort oder einen heiteren Vorgang zum Durchbruche gelangte, was allerdings selten geschah. Ich erinnere mich an eine solche er-

*) Hamerlings Züge hat der Bildhauer Professor Hans Brandstetter in Graz mit sprechender Ähnlichkeit in einem Standbilde und drei Büsten wiedergegeben. Die ersten beiden stehen in des Dichters Heimat, dem „Waldviertel" in Niederösterreich, eine Büste in Krems; die letzte ist dem neuen Grabdenkmal einverleibt worden, das man dem Dichter am St. Leonharder Friedhofe bei Graz errichtet hat.

**) Einen ähnlichen verblüffenden Gegensatz zur dichterischen Persönlichkeit Hamerlings scheinen seine zierlichen, frauenhaften Schriftzüge zu bilden, die bei einem Schöpfer so grandioser Würfe geradezu verblüffen.

giebige Lachmuskelreizung bei Hamerling, als es einer Dame, die ihm eine indische Sage erzählte, geschah, daß sie den Himalaja mit dem Chimborasso verwechselte.

Lächeln hingegen sah ich ihn oft. Da ging es wie der Ausdruck des Abschiednehmens über seine Züge, so elegisch und doch freundlich, etwa wie wenn die Mittagsonne durch weißes Gewölk nicht ganz hindurchleuchten kann. So war es beispielsweise, wenn er sich über eine ihm gewordene Anerkennung freute; einmal, als er mir gelegentlich eines Besuches, den ich ihm machte, eine holländische Übersetzung — noch dazu eine unbefugte — seiner „Aspasia" mit Befriedigung zeigte, ein andermal, als ich ihm (1877) erzählen konnte, daß Franz Liszt sich mir als warmer Verehrer seiner Schöpfungen zu erkennen gegeben habe. Seine Freude hatte bei solchen Anlässen etwas wahrhaft Naives, Kindliches. Anerkennung und Bewunderung mußte er ja doch gewohnt sein. Überempfindlich war sein fein organisiertes Wesen jedoch gegen boshafte oder auch nur gegnerische Kritik seiner Werke. Solche verstimmte ihn in hohem Grade. Man kann dies auch aus den Vorworten von späteren Auflagen einiger seiner Bücher entnehmen. Gegen jede mißverständliche Auffassung seiner persönlichen oder dichterischen Absichten war er ebenso empfindsam, und er bot alles auf, um sie abzuwenden oder aufzuklären. So ließ beispielsweise irgend einer irgendwo die irrtümliche Meinung fallen, Hamerling habe seine Dichtung „Amor und Psyche", die von Anfang an mit Illustrationen von Paul Thumann im Buchhandel erschien, erst zu den Bildern dieses Künstlers geschrieben. Das kam ihm zu Ohren. Da auch ich in der Gesellschaft mich befunden hatte, wo obiges gesagt worden war, so schrieb er mir einen äußerst umständlichen Brief, der die Bitte enthielt, nachdrücklichst und mit allen mir zu Gebote stehenden Mitteln diese Äußerung in allen Kreisen, in denen ich verkehre, widerlegen und für falsch erklären zu wollen, wozu er mir

die gründlichsten Beweise an die Hand gab. Er hielt überhaupt ungeheuer viel darauf, daß man von der Reinheit seines Charakters die richtige Ansicht habe. Wie mußte es ihn also erbittern, daß die Fama ihn, der ein geradezu keusches Einsiedlerdasein lebte und dessen ganze Lebensführung — seinen bescheidenen Mitteln entsprechend — eine äußerst schlichte und genügsame war, als einen Wollüstling bezeichnete, der auf seidenen Lotterbetten ein sardanapalisches, durch die raffiniertesten Reize aufgestacheltes Leben führe. Das konstruierte man sich einfach aus den von ihm mit großartiger Phantasie und Sprachkunst entworfenen üppigen und farbentrunkenen Weltbildern aus dem „Ahasver" und „König von Sion". Ein Durchschnittsmensch, der eben nicht weiter blicken kann, als seine höchsteigene Nase reicht, und nur das wahrnimmt, was er gerade betastet oder verschlingt, kann es sich nicht vorstellen, daß es Naturen gibt, die sich vermöge ihrer Phantasie aus ihrer Umgebung hinaus in die fernsten Reiche und Zeiten zu versetzen vermögen. Und eine solche Natur war unser Hamerling, dessen dichterische Einbildungskraft eines Fluges fähig war wie die nur weniger anderer. Hamerling lebte fast nur in seiner überreichen Phantasie. Als leiblicher Mensch hat er eigentlich das Leben versäumt. Nicht einmal eine Lebensgefährtin hat er gefunden. Daß er dies mitunter schmerzlich gefühlt, bezeugte mir eine Äußerung, die der über seine Empfindungen sonst so verschwiegene Mann etwa 1882 zu mir machte, „er könnte und könne kein Weib finden, das ihn so liebe, daß sie ihn durchs Leben begleiten wolle". So lebte er denn mit seinen greisen Eltern, die er ganz erhielt. Sein Vater, ein sehr einfacher Mann, starb 1879. Seine Mutter, eine lebhaft empfindende, energische Frau, überlebte ihn um ein paar Jahre. Seine Wohnung, sowohl die in der Stadt als jene auf dem Lande (im „Stiftinghaus" — in der unmittelbaren Umgebung von Graz —, das er mit seinen mäßigen Ersparnissen erstanden

hatte), war von auffallender Einfachheit, aber stets im Zustande größter Ordnung und Nettigkeit.*) Sie machte übrigens einen altväterischen Eindruck. Das Auge konnte darin kaum etwas fesseln. Der Wohnraum enthielt außer den nötigsten Einrichtungsgegenständen nur ein altes Klavier, viele Bücher und einige Bilder,**) größtenteils Stoffe aus seinem geliebten Griechenland darstellend, das er so genau kannte, obwohl er es nie besucht hatte.

In den letzten Jahren steigerte sich sein schweres Darmleiden, das ihm mehr als die Hälfte seines Lebens vergällt hatte, so sehr, daß er nur äußerst selten mehr ausgehen wagte, ja sogar den größten Teil des Tages im Bette verbrachte. So sah das „üppige Wohlleben" dieses Märtyrers aus! Von einem Arzte wollte er bis zu seinem Tode nichts wissen. Durch Einhaltung strengster Diät gelang es ihm, sein Leben um Jahre zu verlängern. Dieser vermeintliche Epikuräer genoß also nicht einmal die Freuden des Gaumens, weil er sein geistiges Wirken nur durch das Opfer leiblicher Enthaltsamkeit auf längere Zeit hinaus ermöglichen konnte. Bei dieser Gelegenheit fällt mir ein, daß mir einmal Peter Rosegger, den Hamerling einst in die Literatur eingeführt hatte und mit dem er einen innigen Freundschaftsbund geschlossen, erzählte, Hamerlings ästhetisches Empfinden sei so hoch entwickelt gewesen, daß er nie vor anderen — gegessen habe. Die Befriedigung dieses leib-

*) Die Ordnungsliebe Hamerlings war überhaupt einer seiner charakteristischen Züge; sie grenzte fast an Pedanterie. Er hatte zum Beispiel alle Photographien, die er von sich ausgab, mit fortlaufenden Nummern versehen, wozu ihn auch seine Ängstlichkeit veranlaßte, die einen Mißbrauch der Bilder fürchtete.

**) Bei der nach Hamerlings Tode stattgehabten Versteigerung seiner Hinterlassenschaft, die sich für Graz geradezu beschämend gestaltete, mußten zwei kleine Stahlstiche, Danton und Robespierre darstellend, samt Glas und Rahmen um den Preis von zwanzig Hellern (!) verschleudert werden.

lichen Bedürfnisses in Gegenwart anderer verletzte offenbar sein Gefühl. Das mag wohl auch die Ursache davon gewesen sein, daß man ihn nie laut sprechen oder gar lachen hörte. In dem Munde eines solchen Priesters des Schönen, das für ihn hoch über dem Guten stand und dessen Aussterben er so wundervoll in seiner Jugenddichtung „Venus im Exil" beklagte, konnte auch der folgende für ihn bezeichnende Spruch, den er ans Ende seiner „Aspasia" setzte, nicht als Phrase erscheinen:

„Menschlich und edel ist das Gute —
Göttlich und unsterblich aber das Schöne."

Den freundlichen Leser dürfte es vielleicht interessieren, einiges aus meinem Verkehre mit dem 1889 verstorbenen Dichterphilosophen zu erfahren. Da ich seit mehr als dreißig Jahren ein Tagebuch führe, an dem ich jeden Abend schreibe, bin ich in der Lage, die kurzgefaßten Aufzeichnungen über Hamerling daraus zu exzerpieren und hierherzusetzen. Ich tue dies sogar auf die Gefahr hin, von Übelwollenden falsch beurteilt zu werden; weil ich finde, daß eine lebensfrischere und wahrhaftigere Darstellung als die unter dem unmittelbaren Eindrucke des gerade erst Erlebten niedergeschriebene nicht leicht denkbar ist.

Der Leser möge also entschuldigen, wenn meine Person dabei mehr als erwünscht in den Vordergrund tritt.

1877.

(In meinem zwanzigsten Lebensjahre.)

21. März. Es sprach mich Robert Hamerling auf der Straße an und bedankte sich für mein ihm zugeschicktes, über sein Gedicht „Lebewohl!" komponiertes Lied (Op. 8, Nr. 3). Er machte mir zumal über „Skizzen" und „Kahnszene" große Elogen.

15. April. Morgens besuchte mich der große Dichter

Hamerling, dem ich einige über seine Gedichte komponierte Lieder von Van Bruyck*) und Wöckl**) (die er selbst mitbrachte) vorspielte, wie auch Kompositionen von Chopin.

17. April. Um halb zehn Uhr kam Robert Hamerling zu mir, dem ich wieder einige von ihm mitgebrachte Lieder von Wöckl vorspielte. Darauf spielte ich auf seine Aufforderung hin einige von meinen „Skizzen"; die „Kosenden Schmetterlinge" und die „Toccata" gefielen ihm außerordentlich, besonders aber die „Kahnszene". Ich sang ihm dann mein auf sein Gedicht komponiertes Lied „Lebewohl!" vor, von dem er hingerissen war; er versicherte mir, daß ich ganz seine Intentionen getroffen habe, und zwar mit den himmlischen Worten: „Das haben Sie mir aus der Seele geschrieben!"

22. April. Dann kam Robert Hamerling, dem ich Fragmente aus Richard Wagners „Walküre" vorspielte und sang, über die er entzückt war.

1878.

26. Oktober. Um neun Uhr kam nach Verabredung Robert Hamerling zu mir. Er blieb bis ungefähr elf Uhr. Ich spielte ihm viele Stücke aus Paul Geislers***) „Monologen", „Episoden" 2c. vor und sagte ihm sehr offen meine Meinung darüber. Dann spielte ich auf Hamerlings Verlangen einiges aus meinen „Bunten Tänzen" und sang ihm meinen ganzen „Liebesfrühling" vor. Er war entzückt davon. Er fand, daß ich so viel „Leidenschaft und Feuer" habe, was ich aber selbst nicht einmal von mir glaube. Ich

*) Van Bruyck (Karl Debrois), geboren 1828 in Brünn, lebte in Waidhofen a. d. Ybbs, gest. daselbst 1901.

**) Österreichischer Chor- und Liederkomponist.

***) Hervorragender Opern- und Instrumentalkomponist, geboren 1856 zu Stolp in Pommern; lebt in Posen.

begleitete Hamerling bis in die Gartengasse unter verschiedenen Gesprächen über Kunst und Verlagssachen.

12. November. Ich war mit Robert Hamerling im Konzert von Ignaz Brüll*) und Georg Henschel**) (Rittersaal), wozu er mich eingeladen hatte. Wir sprachen ziemlich viel miteinander. Am Schlusse des Konzertes, in dem Henschel unter anderem drei eigene, auf Hamerlingsche Gedichte komponierte Lieder gesungen hatte, stellte mich Hamerling Herrn Henschel vor, der sehr liebenswürdig gegen mich war.

1879.

27. Mai. Ich ging mit Alfred Gödel***) zur Einsegnung der Leiche des achtzigjährigen Vaters unseres großen Hamerling zum „Stiftinghaus"†) hinaus. Auch meine Eltern und meine Schwester waren draußen. Sonst verhältnismäßig wenig Leute! Da stand der große Mann mit weißem Haar und starrem Auge, seine greise Mutter stützend, am Sarge seines teuren Vaters; es war ergreifend. Im St. Leonharder Friedhofe wurde die Leiche versenkt.

16. Juni. Dann kam Robert Hamerling auf einen Besuch zu uns — ein wunderbarer Mann!

29. Juli. Ich besuchte Robert Hamerling im „Stiftinghaus", um ihn um Rat zu fragen über die dramatische Anlage meiner „Urvasi",††) speziell wegen Umänderung

*) Der allbekannte Komponist der Oper „Das goldene Kreuz", auch vorzüglicher Pianist, geboren 1846 in Proßnitz; lebt in Wien.

**) Der in London lebende ausgezeichnete Konzertsänger, Komponist und Dirigent, geboren 1850 in Breslau.

***) Mein Freund, der nach meinem szenischen Plane für mich das Textbuch zu meiner Oper „Urvasi" schrieb.

†) Hamerlings Landhaus im Stiftingtale bei Graz.

††) Meine erste Oper (nach Kalidasas Schauspiel), zum ersten Male aufgeführt 1886 am Königlichen Hoftheater zu Dresden. (Siehe übrigens Anmerkung 1.)

des Charakters der Ausinari im zweiten Akte, die zu sehr Mitleid erregt, wenn sie einfach vom Könige verlassen wird, die aber den König anderseits wieder aller Schuld berauben würde, wenn sie als böse Zauberin (übrigens ein abgebrauchter, ganz undramatischer Witz) ihn so in ihrer Gewalt hätte, daß er ihr unterliegen muß. Hamerling, dem ich fast den ganzen zweiten Akt vorlas, gab mir einen herrlichen Rat: Ausinari soll nicht Mitleid, sondern nur Abscheu erregen, indem ihr Charakter deutlich gezeichnet werden muß, dessen Hauptzug der sei, daß sie den König nur sinnlich liebe und ihn zu beherrschen bestrebt sei; sie müsse sich also dem Könige gegenüber falsch klagend zeigen, so daß sie wohl dessen, nicht aber des Zuschauers Mitleid erregt. Dadurch wird der König von keinem unerbittlich wirkenden Zauber berückt, so daß er also im vollen Sinne des Wortes schuldig wird. Ausinari — meinte er — könnte auch in ihrem vorhergehenden Monologe die bösen Geister (Ahriman) anrufen, um vor dem Zuschauer gleich als das dazustehen, was sie in der Tat ist. — Ich war glücklich über dieses bedeutenden Mannes gewiegte Ratschläge und verabschiedete mich dann von ihm. Er war sehr liebenswürdig, wünschte mir alles Glück auf die Reise und für meine Bestrebungen und begleitete mich bis in den Garten hinunter. Er sieht immer schlechter und eingefallener aus — ein Bild des Todes. Werde ich ihn wohl wiedersehen?

1880.

29. September. Zum „Stiftinghaus" gegangen, wo ich Hamerling besuchte, der aber leider unwohl, daher unzugänglich war.

5. Oktober. Robert Hamerling zu mir gekommen, um mir Adalbert v. Goldschmidts*) „Sieben Todsünden" (Klavierauszug) zur Durchsicht zu bringen.

*) Geboren zu Wien 1853, wo er noch lebt. Bekannt geworden

14. Oktober. Ich las in der „Deutschen Revue" Hamerlings Novelle (I. Teil) „Die Waldsängerin", wo er mich in der Figur des Othenio unverkennbar porträtierte. Darauf hatten mich schon mehrere, die sie gelesen, aufmerksam gemacht.

2. November. Um neun Uhr kam nach Verabredung Robert Hamerling zu mir, wo ich ihm den „Chor der Festgenossen" aus Hamerling-Goldschmidts „Sieben Todsünden" und Nr. 1 bis 10 meines Klavierzyklus „Aus meinem Tagebuche" auf sein Verlangen vorspielte. Die Stücke gefielen ihm sehr, und er versprach, morgen wieder zu kommen, indem er mich bat, daß ich ihm auch die anderen „Tagebuch"-Stücke vorspielen möge. Ich begleitete Hamerling ein Stück Weges. Er sagte mir, daß er in seiner neuen Novelle „Die Waldsängerin" meinen Kopf zum Modell für den Komponisten Othenio genommen habe, durchaus aber nicht meinen Charakter mit den seltsamen letzten Kapiteln habe schildern wollen.

3. November. Um halb vier Uhr kam Robert Hamerling wieder zu mir, um den Rest meines „Tagebuches", die Nummern 11 bis 24, sich von mir vorspielen zu lassen. Er war hoch entzückt davon. Besonders gefielen ihm: „Zwischen Wellen und Sternen", „Erster Kuß", „Epilog an die Verlorene". Nach dem Vortrage des zuletzt genannten Stückes äußerte er: „Man kommt wahrhaftig in Versuchung, dazu ein Gedicht zu machen." Zwei Stunden ungefähr war er bei mir gewesen und hatte eifrig zugehört. Es war ein eigentümlicher Zauber, den großen Mann mit dem langen, weißen Haar hinter sich sitzend und den Tönen

ist er zuerst durch seine Kantate „Die sieben Todsünden", zu der ihm Hamerling den Text (später in Buchform erschienen) schrieb und das in Berlin, Wien, Paris aufgeführt wurde, sowie durch die Oper „Helianthus" (Leipzig 1884). Sein neuestes Werk ist das musikalische Drama „Gäa".

lauschend zu wissen, die aus der eigenen Seele entsprungen. Er dankte aufs herzlichste für den „Genuß" und versicherte mir wiederholt, daß er mein „Tagebuch" für ein bedeutendes, groß angelegtes Werk halte und daß er dies aufrichtig glaube. Ich begleitete ihn dann bis zur Gartengasse und versicherte ihn zum ersten Male meiner vollen Bewunderung für seine Werke, da mir heute gerade das Herz voll war.

1881.

19. September. Um halb sechs Uhr ging ich mit Brandstetter*) zu Robert Hamerling ins „Stiftinghaus". Wir wurden sehr freundlich aufgenommen. Ich stellte ihm Brandstetter vor, dem er auf seine Bitte zusagte, ihm zu einer Büste zu sitzen. Über meine „Tanzweisen", die er zweimal durchgespielt hatte — wie er erzählte — äußerte er sich in hohem Grade entzückt. Er habe einen langen Brief darüber an mich geschrieben, den er jedoch wieder vernichtet habe, da er ihm noch zu wenig sagte, nachdem er mein Werk das zweitemal durchgespielt hatte. Es seien durchaus . . . . . e Improvisationen, von denen man sich kein Stück gestrichen denken könne. Das freute mich ungemein von diesem großen Manne.

22. September. Um neun Uhr ging ich zu einer Sitzung für meine Büste in Brandstetters Atelier. Diesmal kam auch Robert Hamerling hin, um die Arbeit zu besichtigen.

1882.

3. November. Brief Hamerlings über sein neuerschienenes Epos „Amor und Psyche" erhalten, mit der Bitte gegen das Gerücht zu kämpfen, seine Dichtung sei erst zu den

*) Der ausgezeichnete, in Graz lebende Bildhauer Professor Hans Brandstetter, der viele hervorragende heimische Zeitgenossen mit Glück modelliert hat. Geboren 1854 in Hetzendorf bei Graz.

fertigen Bildern Thumanns gemacht worden. Es sei gerade umgekehrt. Ich antwortete ihm sogleich.

18. Dezember. Ich besuchte Robert Hamerling, der im Bette lag, wo er — wie er mir sagte — zum Schaffen sich am meisten inspiriert fühle („da besucht mich die Muse am liebsten"). Ich ersuchte ihn, ein Gedicht für ein von mir veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Überschwemmten in Kärnten und Tirol, das am 31. Dezember stattfinden soll, zu schreiben. Er sagte mir, daß er — obwohl er alles Ähnliche abschlage — es mir zuliebe machen wolle. In acht Tagen werde er mir darüber Bescheid zukommen lassen.*) Zugleich teilte er mir mit, daß er an einem neuen Epos „Homunkulus" arbeite, das den Umfang des „Ahasver in Rom" haben werde.

1886.

5. Juli. Mein Vermählungstag. — Unter den massenhaften telegraphischen und brieflichen Glückwünschen empfing ich auch ein Gedicht von Robert Hamerling, das mir mehr Freude bereitete als alles andere:

Zum 5. Juli 1886.

Wie wünscht man Glück den Glücklichen?
Hat leeres Wort Gewicht,
Wo Lieb' und Treu' den schönsten Kranz
Um sel'ge Häupter flicht?

Wer, was er liebt, in Wahrheit liebt,
Der liebt unwandelbar;
Und wer in Wahrheit glücklich ist,
Der ist's auf immerdar.

*) Das Gedicht wurde von Hamerling rechtzeitig abgeliefert und in dem betreffenden Konzerte vom Schauspieler Gustav Starcke vorgetragen. Es betitelt sich „Drei Welten" und erschien später in einer der letzten Gedichtesammlungen Hamerlings („Blätter im Winde").

1887.

26. April. Robert Hamerling besucht. Er sieht elend aus und klagte mir viel über ein entsetzlich quälendes Darmleiden, dessen Begleiterscheinungen er mit bitterem Lächeln als „tragi-komisches Dichterlos" bezeichnete.

1889.

27. Juni. Ich ging ins „Stiftinghaus", da mir Gustav Starcke*) tags vorher erzählte, der Dichter liege im Sterben und habe von ihm Abschied genommen, als er ihn besucht habe. Hamerling sehe grauenhaft aus, wie eine Leiche. — Hamerling ließ mich aber nicht mehr vor, weswegen er sich bei mir entschuldigen ließ. Ich sprach längere Zeit mit seiner greisen Mutter, die ganz verzweifelt ist bei dem Gedanken, daß sie ihren Sohn bald durch den Tod verlieren werde. Sie erzählte mir viel von seinem obstinaten und menschenscheuen Verhalten, von den furchtbaren Qualen, die er leide, von seiner Angst, sein vor dreißig (!) Jahren begonnenes großes philosophisches Werk nicht mehr vollenden zu können, wozu er nur noch vierzehn Tage gebraucht haben würde,**) von seiner Überführung aufs Land, von dem Verfolgungswahne, der von ihm Besitz ergriffen habe, u. s. w. Die 83jährige liebe Frau dauerte mich von ganzem Herzen.

13. Juli. Durch einen Bekannten erfuhr ich, daß Robert Hamerling heute früh halb acht Uhr *gestorben* sei. Diese Nachricht erschütterte mich sehr. Wieder ein Großer dahin!! — Ich eilte zum „Stiftinghaus" hinaus, um noch einmal das edle, hehre Antlitz des großen Dichters zu sehen. Dort

*) Schauspieler, früher am Grazer, später am Braunschweiger und Dresdener Hoftheater wirkend, jetzt Lehrer am Königlichen Konservatorium in Dresden; mit Hamerling befreundet.

**) „Die Atomistik des Willens"; erschien nach Hamerlings Tode, nachdem es unmittelbar vorher vollendet worden war.

traf ich seine schwergebeugte Mutter, seine Jugendfreundin Frau Gstirner (seine „Minona"), seinen Rechtsfreund Dr. jur. Holzinger und den Redakteur Herrn Kleinert, der mich zum feierlich aufgebahrten Leichnam führte. Ganz abgemagert, fahl im ernst-milden Antlitz, das lange, weiße Dichterhaar zurückgestrichen, ein von seinem Vater geschnitztes dunkles Holzkreuz in den Händen haltend, so liegt der große, nun für ewig stumme Genius da. Noch einen Abschiedsgruß, und ich verließ die Stätte des Jammers. — Kleinert erzählte mir von Hamerlings wertvollem Nachlasse; er bestand aus vier Bänden eines großen philosophischen Werkes, an dem der Dichter seit dreißig Jahren gearbeitet, einem Bande Gedichte, vielen Briefen, Tagebüchern und anderem. Hamerling starb an der Darmtuberkulose. In der letzten Zeit hatte er überschwengliche Briefe von Frauen erhalten, in denen sie ihm ihre Milch anboten!

15. Juli. Meine Frau wand einen Kranz aus Eichenlaub, für den ich mit ihr die Blätter im Walde gesammelt.*) Um ein Uhr ging ich mit dem Kranze in die Stadt und eilte von da zum Sterbehause ins „Stiftingtal", wo unzählige Menschen versammelt waren, um dem Dichter die letzte Ehre zu erweisen. Es waren außer dem Bürgermeister von Graz, dem Statthalter von Steiermark, vielen Landtagsabgeordneten, Gemeinderäten, Universitätsprofessoren, Redakteuren, Schauspielern, Studenten, Vertretern des Schriftstellervereines „Konkordia", des Zweigvereines der „Schiller-Stiftung", einer Deputation aus Hamerlings Heimat, dem „Waldviertel" in Niederösterreich, folgende Schriftsteller und Künstler anwesend: Peter Rosegger, Karl Morre, Th. Schlegel, Wilh. Fischer, Schiffkorn, Gawalowski, v. Zwiedineck-Südenhorst, Hans Brandstetter, Felix Weingartner, Richard Sahla, David Popper, Hofschauspieler Emil Siebert, das „Erste österreichische

*) Wir wohnten auf dem Lande, eine Stunde außer Graz, zur Sommerfrische.

Damenquartett" und andere. — Als ich ins Sterbezimmer trat, um den teueren Toten noch einmal zu sehen, war er bereits mit einem Schleier bedeckt und alle Lichter gelöscht, was einen schauerlichen, geisterhaften Eindruck machte, — ewige, verzweiflungsvolle Nacht! — Nach der Einsegnung, die im idyllischen Gärtchen vor sich ging, sang der Deutsche akademische Gesangverein einen Trauerchor. Dann setzte sich der Leichenzug in Bewegung. Es ging zwischen grünen Wäldern und Matten dahin. Alle Vögel zwitscherten dem toten Sänger ihr Abschiedslied nach. Im St. Leonharder Friedhofe wurde der Dichter bestattet. Unzählige Menschen umstanden das offene Grab, das mit Rosen ausgestreut war. Nach nochmaliger Einsegnung sprach der Führer der Waldviertler Deputation, Dr. Holland, ein großer, schöner Mann mit herrlichem Organ, eine ergreifende Leichenrede, die viele zum Schluchzen brachte. Von ferne ertönte dann wunderbar weihevoll ein Trauerchor, vom Grazer Männergesangvereine vorgetragen. Nachdem noch ein Redner die nationale Bedeutung des Heimgegangenen gewürdigt, warf man Erdschollen auf den Sarg des Unsterblichen. Ich versenkte meinen Eichenkranz ins Grab. Es war eine einfache, ergreifende Leichenfeier gewesen, ohne jeden Prunk, wie er Hamerling wohl gebührt hätte. Die Stadt war diesmal ohne Trauerflaggen, ohne umflorte Gasflammen,*) und der Platzmusik hatte man es nicht verwehrt, im Stadtparke**) lustige Weisen aufzuspielen!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das ist alles, was mein Tagebuch über meinen Verkehr mit dem bedeutenden Dichter enthält.

---

*) Wie es bei Anastasius Grüns und Karl Rechbauers Leichenfeier der Fall gewesen.

**) In demselben Stadtparke, in dem die Stadt Graz dem Dichter ein Marmorstandbild (von Kundmann in Wien) zu errichten im Begriffe steht, das am 18. Mai 1904 enthüllt werden soll.

3. Meine Eindrücke von London.

(1901.)

Im Juni 1897 erging an mich die ehrenvolle Einladung zu einer Reise nach London, um der ersten Aufführung meines „Evangelimann" am Coventgarden-Theater beizuwohnen. Die Lockung, die Riesenstadt kennen zu lernen, und gar auf so angenehme Art, war zu groß, als daß ich ihr hätte widerstehen können. Am 19. Juni reiste ich ab und fuhr über Wien, Frankfurt a. M., Köln, Verviers nach Ostende und von da bei Nacht und ganz ruhiger See zu Schiff nach Dover, von wo aus ich in wenigen Stunden mit der Bahn London erreichte.

Über die größte Stadt der Erde, von der eine ganze Literatur dem Wißbegierigen erzählt, in Kürze zu berichten, kann natürlich nicht der Zweck dieser Zeilen sein. Ich begnüge mich also damit, den Gesamteindruck zu schildern, den ich empfangen habe. Er war ein überwältigender. Hatte ich bis dahin den Straßenverkehr Berlins für nicht überbietbar gehalten, so sah ich erst hier, was weltstädtisches Straßenleben ist. Die Sechsmillionenstadt ist im Gegensatze zu Berlin fast in allen Teilen gleich stark belebt. Durch 15000 Droschken (darunter die reizenden zweiräderigen Hansoms) und 3500 Tram- und Omnibuswagen sowie durch mehrere Eisenbahnen über und unter der Erde wird ein Verkehr erhalten, wie ihn die kühnste Phantasie sich nicht vorstellen kann. Man muß selbst durch den unaufhaltsam dahinflutenden Menschenstrom gegangen sein, um einen Begriff von dem unerhörten Leben der Weltstadt zu gewinnen. Der Lärm ist natürlich ein entsprechender. Am meisten ärgerten mich die brutalen Straßenausrufer, die mit ihrem gellenden, gemeinen Geschrei das Ohr beleidigen, und die Straßen- und Wirtshausorgeln, die bis in die späte Nacht

hinein mit ihrem gläsernen Klavierglockenton die Gehörnerven geradezu foltern. Nacht- und Tagleben gleichen sich in London fast wie ein Ei dem andern. Hier muß ich allerdings erwähnen, daß ich London in einer Verfassung sah, die über die normale noch weit hinausging, da es im Zeichen des sechzigjährigen Regierungsjubiläums der Königin Viktoria stand. Dazu kam noch der in London kaum erlebte Fall, daß vierzehn Tage lang ununterbrochen blauer Himmel und Sonnenschein lachte, wodurch an und für sich schon jeder aus dem Hause gelockt wurde, der nicht durch Arbeit oder Krankheit am Ausgehen verhindert war. Und wie gern ging man in den Straßen umher, die für den Festzug in unbeschreiblicher Pracht strahlten! Ganze Häuserreihen waren von Blumen völlig zugedeckt. Fahnen, Festons, Girlanden, Wappen, feierliche In- und Aufschriften, Bilder, Teppiche, Figuren, phantastische Arrangements, die im Gegensatze zu unseren Ausschmückungen an Geschmack oft viel zu wünschen übrig ließen, boten dem Auge des Straßenwanderers stundenlang neue Nahrung. Und erst bei Nacht! Alles, was ich bisher an Illuminationen gesehen hatte, verschwand gegen diese Fülle von feurigen Gesichten. Wie der Brand von Rom schien es in manchen Stadtteilen aufzulohen. Milliarden und Milliarden von großen und kleinen Flammen, von der Kerze bis zum elektrischen Licht, vom zentimetergroßen Lichtlein bis zu den haushohen Riesenflammen, die aus Monsterurnen emporschlugen, blendeten das Auge. Dazu eine psychisch und physisch erregte Menge von verschiedenartigster Beschaffenheit, die schreiend, lachend, ja marschierend und tanzend (!) die Straßen durchzog. Da sah man Herren im Frack, mit Zylinderhut und weißer Binde neben Männern im Arbeitskittel, elegante Weltdamen neben Prostituierten, Militärs aller Länder, Mohren, Inder, Chinesen, Japaner, Türken, Kapländer, Herren mit ordenübersäter Brust, alle zu Fuß, sich drängend und stoßend, denn der Wagenverkehr war für

diese wenigen Tage in den Abendstunden in gewissen Hauptstraßen, wie zum Beispiel der Regent Street, polizeilich aufgehoben worden. Äußerst drollige und seltsame Straßenszenen konnte ich da beobachten, die sich dauernd in meinem Gedächtnis befestigten. Da gab es unter anderem eine Gruppe heulender und tobender junger Frauenzimmer, die, vom Whiskygenusse berauscht, am Piccadilly ihr Unwesen trieb, wogegen selbst die berühmte Londoner Polizei in dieser Ausnahmezeit machtlos war. Auch eine cancanisierende alte Frau in den Sechzigern machte sich bemerkbar und damit auch bezahlt. Hier müssen Andeutungen genügen.

Während der Jubiläumswochen sollen allein 600000 Fremde in London die nebellose Sommerszeit, in der bekanntlich alle vornehmen Leute zur season in der Hauptstadt weilen, verbracht haben, so daß diese zur Zeit gegen sieben Millionen Bewohner in sich barg. Trotz der meine Zeit sehr in Anspruch nehmenden Proben zu meinem Werke versäumte ich nicht, alles nur Erreichbare an Sehenswürdigkeiten zu genießen. Außer den unvergleichlich stolzen Schätzen der National Gallery, des British Museum, des Schlosses von Hampton Court, der St. Pauls Cathedral, der Westminster Abbey (Abtei) mit den Grüften oder Denkmälern Darwins, Herschels, Newtons, Händels, Dickens', Burns', Tennysons, Shakespeares, Longfellows, Balfes, Stephensons, James Watts, Walter Scotts, Livingstones und der Königinnen Maria Stuart und Elisabeth suchte ich nach Möglichkeit von Konzerten und Theatern (von diesen zählt man in London gegen vierzig) zu profitieren. In der zehntausend (!) Personen fassenden Albert Hall, einem kolossalen Rundbau, hörte ich die noch immer als erste Zugkraft Londons wirkende, damals schon fünfundfünfzigjährige Adelina Patti, die mich nicht nur durch ihre unerreichte Gesangskunst, sondern auch durch den völlig jugendlichen Wohlklang und die Tragkraft ihrer Wunderstimme entzückte, und lernte die Diva auch persönlich

kennen, wobei ich Gelegenheit hatte, die berühmte Kosmetik der Künstlerin aus nächster Nähe zu beobachten und anzustaunen. In der Queens Hall (dreitausend Personen fassend) hörte ich ein philharmonisches Konzert unter Alexander Mackenzies temperamentloser Leitung. Das Orchester ist allererstes Ranges. Mackenzie dirigiert sitzend (!) in einer Art Korb auf einem Podium, das über dem Orchester erhöht angebracht ist, wie ein König thronend, mit einer gelangweilten Miene und in einer Haltung, welche jede Gebärde, die einen seelischen Vorgang verraten hätte, für ein Vergehen gegen die eigene Würde zu halten schien.

Im Adelphitheater am strand sah ich die womöglich noch magerer und in den Gesichtszügen schärfer gewordene nervöse Sarah Bernhardt als Frou-frou in einem ziemlich mittelmäßigen französischen Ensemble.

Den größten Genuß gewährte mir jedoch die Oper im Coventgarden-Theater, einem alten Riesenkasten, der viertausend Personen faßt, und zwar nur reiche, da die Loge auf ungefähr zweihundert Kronen ($8^1/_2$ Pf. St.) kommt. London besitzt bekanntlich keine ständige Oper nach deutscher oder französischer Art. In der season bietet aber ein Unternehmer (manager) — damals Maurice Grau — durch zweiundeinhalb Monate eine aus lauter erstklassigen Gesangsgrößen gebildete star-Oper in drei Sprachen. Die Künstler — und nur um diese handelt es sich beim Publikum, nicht um die Werke — erhalten Honorare, wie sie außerhalb Englands und Amerikas unmöglich sind. So erhält zum Beispiel Jean de Reszke, der großartigste Tenorist, den ich je gehört, für jeden Abend zweihundert Pfund, das ist viertausend Mark deutscher Reichswährung. Daß bei solcher Bezahlung einzelner Künstler die Plätze teuer sein müssen, versteht sich wohl von selbst, ebenso aber auch, daß das Volk infolge dieser ungesunden Zustände nie die großen Meisterwerke der Oper zu hören bekommt. Coventgarden bietet nur die berühmtesten Re-

pertoireopern der Deutschen, Franzosen und Italiener und jene Novitäten, die bereits über sämtliche Bühnen des Auslandes gegangen sind, und zwar jede in ihrer Originalsprache, wodurch natürlich die Landessprache, das Englische, durchfällt. Nur Wagners „Meistersinger", die in italienischer (!), und „Tannhäuser", der in französischer (!) Sprache gegeben wurde, machten 1897 eine Ausnahme.

Früher wurden fast ausschließlich italienische Opern mit italienischen Gesangsgrößen aufgeführt, jetzt aber gibt man beinahe nur noch Wagner-Opern, ein Umschwung, der gewiß hocherfreulich wäre, wenn er auf Grund künstlerisch zunehmender Erkenntnis und nicht großenteils aus Mode sich vollzogen hätte.

Ich hörte unter anderem auch „Siegfried" unter der Leitung des inzwischen in New-York verstorbenen großen Wagner-Dirigenten Anton Seidel in einer musikalisch ausgezeichneten, szenisch jedoch mehr als bescheidenen Wiedergabe mit „Monsieur" Jean de Reszke (einem wunderbaren Siegfried), „Herrn" Lieban (Mime), „Signora" Savignole (Brünhilde), „Monsieur" Eduard de Reszke (Wanderer), „Mister" Bispham (Alberich), „Frau" Heink (Erda), „Miß" Engle (Waldvogel). Man sieht, daß die Bezeichnung vor dem Namen des Künstlers die Nation, der er entstammt, anzeigt. Das aus dem star-System notwendig sich ergebende Sprachenunheil (gar mancher von den Sängern radebrecht das ihm aufgezwungene Idiom!) erreicht seinen Höhepunkt im Chor, der, aus den verschiedensten Nationen zusammengesetzt, ein wahrhaft babylonisches Kauderwelsch zum besten gibt. Eine dramatische Bewegung der Chormassen kennt man dort einfach nicht; diese haben lediglich die Aufgabe, die vorgeschriebenen Chöre mehr oder minder gut herunterzusingen. Wie mußte ich mich plagen, um das Notwendigste an ungewohntem Spiel und an Bewegung für die Volksszenen des „Evangelimann" den steifen Massen abzutrotzen, die nur an

die Triangelaufstellung gewöhnt sind. Welche Schwierigkeiten mir bei den Erklärungen noch die Vielsprachigkeit des Körpers bereitete, ist gar nicht zu sagen. Klanglich ist der etwa hundertfünfzig Stimmen zählende Chor und das aus hundertzwanzig Mann bestehende Orchester ganz ausgezeichnet bestellt.

An hervorragenden Künstlern hörte ich im Coventgarden noch Madame Eames, die Melba, Miß Macinthre, sowie die Herren Alvarez, van Dyck, Plançon und andere. Der in jeder Hinsicht interessanteste Abend war — abgesehen von der unkünstlerischen Torsozusammenstellung (zweiter Akt „Tannhäuser", vierter Akt „Romeo und Julie", vierter Akt „Hugenotten") — die Jubiläumsvorstellung vom 23. Juni. Schon das äußere Bild war ein solches, wie man es kaum irgendwo großartiger und glänzender sehen wird. Die Bühne wurde dem im Zuschauerraume entfalteten Glanze gegenüber zur Nebensache. Der ganze Saal war mit Millionen von Rosen und mit Efeu völlig verkleidet, was einen ganz ungewohnten und herrlichen Eindruck machte, aber geradezu betäubend wirkte. Uniformen, Trachten aller Länder, Damentoiletten von nie gesehener Pracht, Ordensauszeichnungen aller Reiche, wertvolle Juwelen, aus denen man einige Wagenladungen von Brillanten hätte auslösen können, dies alles erblickte das trunkene Auge. Schon ethnographisch war das Bild sehenswert, da es die Mächtigen oder Abgesandten aller Länder der Erde umfaßte. Monatelang war kein Plätzchen im Hause mehr zu erhalten gewesen, und ich verdankte meinen Platz lediglich dem Umstande, daß wenige Tage später (2. Juli) mein Werk in diesem Hause aufgeführt wurde. Alle in London anwesenden Fürstlichkeiten waren in der Festvorstellung und auch im „Evangelimann" zugegen, so der Prinz und die Prinzessin von Wales, der Herzog von Koburg und Gotha, der König und die Königin von Dänemark und viele andere.

Was an Auf- und Anregung mir als deutschem Künstler

damals zu erleben durch ein glückliches Geschick beschieden gewesen, werde ich nie vergessen. Zur Rast von all dem festlichen Wirrsal diente mir die englische Sonntagsruhe. Da ruht nicht nur alle Arbeit, sondern auch jedes Vergnügen. Theater und Unterhaltungslokale sind geschlossen, und man muß froh sein, wenn man halbwegs die Bedürfnisse des Magens befriedigen kann. Nach einer um $^3/_4$12 Uhr nachts beendigten Wagner-Vorstellung, die an einem Samstag stattfand, bekam ich in keinem Restaurant auch nur einen Bissen zu essen, da um Mitternacht bereits die Sonntagsruhe beginnt, die volle 24 Stunden dauert. Nur der geheimnisvolle Schoß der hinter mir geschlossenen Räume meines Hotels versorgte mich noch mit kalter Küche. Meine Begleiter jedoch wurden nicht eingelassen.

Als Deutscher fühlte ich mich ganz wohl nur im „Gambrinus" in der Glaßhouse Street, einer primitiv ausgestatteten deutschen Gastwirtschaft mit heimatlicher Küche und Pilsener Bier, dem einzigen in- oder ausländischen Gerstensafte, den ich in London genießbar fand. Dort trifft man auch alle deutschen Künstler und Schriftsteller.

Meine Seele empfand alle Schauer des Heimatgefühles, als ich an des teuren Meisters Weber Sterbehause in der Grand Portland Street vorbeikam. Da hat sich einst ein edles deutsches Herz in Heimweh nach der deutschen Erde und nach Weib und Kind verzehrt, für deren Zukunft es mit ersterbenden Kräften schwerkrank in fremdem Lande rastlos wirkte.

Voll von Eindrücken aller Art verließ ich am 8. Juli nachts London. Das Schiff durchrauschte das vollmondbeglänzte Meer. Ich stand allein in tiefer Stille auf der hochragenden Kapitänsbrücke, fern vom Weltlärm, der mir noch in den Ohren nachklang, voll Dankbarkeit für all das genossene Schöne und voll Sehnsucht nach der Heimat, der ich zustrebte.

4. Musikalischer Reisebrief aus Italien.

Eine Plauderei.

(1901.)

Wohl dem, dem es ab und zu vergönnt ist, sich in den tausend- und abertausendfach gepriesenen und besungenen Gefilden Italiens Herz und Geist an den Segnungen zu erquicken, die Natur und Kunst in verschwenderischer Fülle diesem glücklichen Lande haben zuteil werden lassen. Soll ich Eulen nach Athen tragen und meinen freundlichen Lesern von Italiens „ewig blauem Himmel", seiner üppigen landschaftlichen Herrlichkeit, von den „Wonnen der Riviera" oder gar von den unerhörten Kunstschätzen erzählen, die das entzückte Auge des empfänglichen Menschen dort nicht zur Ruhe kommen lassen? Die höchste Kunst der Schilderung müßte sich ja dieser Wirklichkeit gegenüber als armselige Stümperei erweisen. Aber meiner freudigen Überzeugung möchte ich Ausdruck verleihen, daß ich Italien, wie keines sonst, als das Land des echten und wahren Kunstbedürfnisses kennen gelernt habe, wo von jeher nur deshalb künstlerisch geschaffen wurde, weil ein unabweislicher und unstillbarer Drang nach Kunstbetätigung dem lebhaft und phantasievoll empfindenden Künstlervolke dieses Landes eingeboren ist. Welch ein Gegensatz zu unserer modernen Absichtskunst! Dort schuf man von jeher nur, weil man mußte, weil man nicht anders konnte, nicht aber, weil man gerade wollte!

Tritt man in die einst so stillen Zellen des Klosters San Marco in Florenz und betrachtet die der herzinnigsten Frömmigkeit entsprungenen heiligen Fresken des Fra Giovanni Angelico da Fiesole, so überkommt einen unwillkürlich tiefe Rührung bei dem Gedanken, daß all diese empfindungs-

volle Schönheit nur der Befriedigung eines edlen Triebes ihre Entstehung verdankt, der mit den häßlichen Beweggründen der jetzt immer mehr überhandnehmenden Kunstmacherei, wie Eitelkeit, Geld-, Originalitäts- und Ruhmsucht, nicht das geringste zu schaffen hat. Jener künstlerische Mönch malte jedem Frater heilige Bilder in seine enge Zelle, damit er sich daran erheben und seinen Glauben stärken könne; er dachte gar nicht entfernt daran, daß diese je einmal profane Augen betrachten könnten. Und wie malte er sie!

Das nenne ich künstlerisches Müssen, künstlerischen Idealismus. Ähnlichen Charakter hat die ganze italienische Kunst. Darum auch die verschwenderische Freigebigkeit der Künstler, die sich nie darum sorgten, ob die „Nachfrage wohl auch dem Angebot" entsprechen werde, wie es heute traurige Sitte geworden.

Und genau so ist's mit dem Musiker in Italien. Jeder singt da, weil er eben singen muß, und es gibt dort viele Tausende von Sängern ohne Notenkenntnis und Schulung. Deren natürliche Veranlagung zum Gesang ist so groß, daß sie alle sogar auch richtiger singen als die Mehrzahl unserer geschulten deutschen Sänger. In Venedig, Genua, Neapel hört man ein ununterbrochenes Singen und Pfeifen auf den Straßen vom frühen Morgen bis zum späten Abend. Ich erinnere mich, in Rom auf sonnigem Platz zur sommerlichen Mittagsstunde vier junge Männer gesehen zu haben, die Pflastersteine mit Holzstampfen befestigten. Nicht nur, daß sie ihre Arbeit mit musterhafter rhythmischer Präzision verrichteten, sie sangen in wohlklingendem, vierstimmigem Satz lustige Lieder dazu.

Es ist bekannt, daß das tägliche Musizieren in den Kirchen Italiens durchaus nicht skrupulös betrieben wird. Die strengen Satzungen des kunstsinnigen Papstes weiland Benedikt XIV. (1675—1738), die alle unheiligen theatra-

lischen und weltlichen Töne aus der Kirche und besonders von der Orgel verbannen, haben, scheint es, den italienischen Chorregenten und Organisten nie viel Kopfzerbrechens gemacht. Als ich den stimmungsvollen, achteckigen Kuppelraum der ältesten Mailänder Kirche, San Lorenzo, vom davorstehenden antiken Porticus aus betrat, klang ein sinnliches, mit Trillern und Rouladen stark versetztes melodisches Stücklein von der Orgel herab, das die versammelten Gläubigen gewiß mehr von der Andacht ab-, als zu ihr hinlenkte. Der moderne Italiener liebt die Opernmusik weit mehr als die kirchliche. Für die großen Opernkomponisten seines Vaterlandes hegt er geradezu abgöttische Verehrung. Das ersah ich am deutlichsten aus dem großartigen Verdikult, der, so wie er viele Jahre hindurch den Lebenden bedrängte, nun den toten Meister umgibt. In allen möglichen Schaufenstern sämtlicher von mir bereisten italienischen Städte erblickte ich die Verdibüste, aber nicht nur in Musik-, Buch- und Kunsthandlungen, sondern sogar in — Wurstgeschäften, und daneben allerlei auf den Namen des Maestro getaufte Waren. Aber Verdi verdiente diese Liebe auch, und zwar nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch voll Güte, Wohltätigkeitssinn und glühender Vaterlandsliebe. In Mailand wohnte ich in dem Hotel, in dem der Meister durch, glaube ich, 35 Jahre allwinterlich einige Zeit verbrachte und in dem er auch anfangs dieses Jahres gestorben ist, im prachtvollen Hotel Milano. Viele Jahre lang teilte der Meister das Jahr in verschiedene Aufenthaltsstagiones, ähnlich wie es Liszt getan, der stets den Winter in Rom, das Frühjahr in Budapest und den Sommer und Frühherbst in Weimar verbracht hat. Verdi hatte seine eigene Wohnstätte, die zu besuchen ich leider verhindert war, und zwar unweit von seinem Geburtsort Busseto, in Sant' Agata, wo er mit Leidenschaft dem landwirtschaftlichen Berufe oblag. Dort verbrachte er natürlich den Sommer, und die übrige Zeit pendelte er

zwischen Montecatini, Mailand und Genua auf und ab. Durch die Güte des Mailänder Hotelbesitzers, Herrn Spatz, eines Deutschen, durfte ich Verdis Sterbezimmer betreten. Es ist mit rühmlicher Pietät genau in dem Zustand erhalten, in dem es der verewigte Meister verlassen hat. Nur an der Stelle, wo im Bett sein würdiges, greises Haupt geruht, liegt ein Lorbeerkranz. Neben dem Bett hing noch ein frisches Hemd mit Krawatte und eingefügten Manschettenknöpfen, das sich der Meister für den nächsten Tag vorgerichtet hatte. Er sollte es nicht mehr benutzen. Auf seinem Schreibtische befand sich eine offene Kassette mit Visitenkarten des Meisters und eine Eisenbahnfahrordnung, in welcher das Blatt, auf der sich die Strecke von Mailand bis zu seinem geliebten Sant' Agata befindet, eingebogen war. Man fühlte noch das Walten des großen Menschen, der diesen einsamen, kleinen Raum durch seinen Aufenthalt geweiht hat. An dies Zimmer grenzt ein eleganter, großer Salon, den der Meister fast ausschließlich zum Empfang seiner Besuche benutzte. Das ist alles. Viel Liebenswürdiges und Sympathisches erzählten mir die Maestri Umberto Giordano und Baron Alberto Franchetti aus ihrem Verkehre mit Verdi. Der hochbegabte Giordano, Komponist der Opern „Mala vita", „André Chenier" und „Fedora", und Franchetti, dessen „Germania" im kommenden Winter an der „Scala" zur ersten Aufführung gelangt, haben sich nun zu einer gemeinsamen Arbeit zusammengetan; sie schreiben eine — Operette! Darauf darf man immerhin gespannt sein!

In Mailand besuchte ich auch jene Stätte, durch deren Gründung sich Verdi ein unvergängliches Verdienst um seine im Alter sorgenvollen Brüder in Apoll erworben hat: das Musiker-Altersasyl, bestimmt zur Aufnahme alter Sänger und Musiker beiderlei Geschlechts. Es ist ein großes, stattliches Gebäude mit ungefähr hundert luftigen Räumen, darunter Wohn-, Bade-, Lesezimmer, einem Speise- und einem

großen Musiksaale mit Bibliothek, geschmückt mit den Bildnissen der größten italienischen Tonsetzer (Palestrina, Claudio Monteverde, Alessandro Scarlatti, Pergolese, Cherubini, Bellini, Donizetti, Spontini, Rossini u. s. w.). Für alle leiblichen und geistigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten ist gesorgt. Die Erwärmung geschieht durch Dampfheizung. Da die Einrichtung noch nicht ganz fertig ist, wird das Asyl erst im nächsten Jahre bezogen werden. In einem ebenerdigen Raume sind derzeit die aus aller Welt zu Verdis Begräbnis geschickten Trophäen, meistens Kränze, und zwar nur diejenigen aus dauerhaftem Material, aufbewahrt worden. Schleifen in allen Farben und mit Inschriften in allen Kultursprachen hängen an den Wänden. Hinter dem offenen Hofraume steigt man hinab in die Totenkapelle, die den Eindruck erhabener Einfachheit macht, und zur Gruft, in der nur zwei Särge stehen: der Verdis und der seiner geliebten, seit 1849 mit ihm vermählt gewesenen und ihm seit einigen Jahren erst im Tode vorangegangenen zweiten Gattin Giuseppina, die einst als ausgezeichnete Sängerin mit der Wiedergabe der „Abigail" in des Meisters Oper „Nabucco" dessen Ruhm mit begründen geholfen hatte.

In Genua betrat ich die Räume, in denen Verdi an der Seite seiner Giuseppina viel Schönes geschaffen und die er seit deren Tod für immer gemieden hatte: den stolzen, alten Palast Doria. Hinter der großen Arkadenloggia, vor der sich ein herrlicher tropischer Garten bis zum Hafen ausdehnt, bewohnte der Meister einen Teil des ersten Stockwerks, von wo er einen wunderbaren Ausblick über das Meer genoß. Glücklich, wer seine Phantasie mit solchen Eindrücken befruchten darf!

In der wundervollen Säulenbasilika S. Croce zu Florenz, einem Pantheon der berühmten Toten Italiens, stand ich vor dem Grabdenkmal des großen Cherubini, der dort in unmittelbarer Nähe Michel Angelos, Canovas und Gali-

leis ruht, und in der Peterskirche zu Rom vor der Gruft Palestrinas, dessen Geburtsort Praeneste (jetzt Palestrina) ich von der Terrasse der Kirche S. Pietro in Montorio auf dem Janiculo, von der Abendsonne beleuchtet, in den Bergen liegen sah.

Einen äußerst behaglichen Eindruck machte auf mich das 1825 in der Strada maggiore zu Bologna erbaute Haus Rossinis, das der Meister in den Jahren 1836 bis 1853 als ein jugendlich Rastender und Erfolgmüder bewohnte. Der freundliche Hof, die breiten Treppen, die grünen Jalousien machen den Eindruck bürgerlicher Wohlhabenheit. An der Außenseite hat der Meister Inschriften aus Cicero und Virgil anbringen lassen, seine dankbaren Bewunderer aber eine Gedenktafel, die die Bedeutung des Hauses verrät. Wie sich doch die Zeiten verändern! Bologna ist jetzt seit Jahren die erste Pflegestätte der Werke des Bayreuther Meisters geworden . Der „Lohengrin" hat dort (1871) zuerst italienischen Boden betreten und solche Begeisterung erweckt, daß das Munizipium dessen Schöpfer zum Ehrenbürger der Stadt ernannte. Kann man sich bei uns im Norden eine solche Ehrung eines ausländischen Künstlers vorstellen? — Wagner war aber auch nicht wenig stolz auf diese ihm widerfahrene Auszeichnung. „Hiermit bekundet der Italiener," sagt er selbst darüber, „daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschoß, aus dem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen." — Heute freilich wollen es die übrigen großen Städte Italiens Bologna nachmachen. Man liest von Aufführungen und glänzenden Erfolgen der Wagnerschen Dramen vom „Tannhäuser" bis zum „Tristan" in Rom, Neapel, Mailand, Florenz, Venedig, Turin. Sie erfolgen aber immer nur sporadisch und unter

starken Kürzungen; denn die im Lande der Zitronen unvermeidlichen Wiederholungen einzelner beifallerregenden Partien wären bei so umfangreichen Werken schlechterdings undurchführbar, wenn sie in ihrer vollen Ausdehnung gespielt würden.

Als die eigentlichste Wagnerstadt fühlt sich aber doch Venedig; denn dieses hat der Meister wiederholt durch längere Anwesenheit ausgezeichnet, und dort ist er ja auch gestorben. Als ich, um Mitternacht dort angekommen, bei zauberischem Vollmondschein in einer Gondel im stillen Canale grande hinunterfuhr, glänzte mir der majestätische Palazzo Vendramin, in dem der „Tristan" entstanden und dessen Schöpfer seine Seele ausgehaucht hat, ernst entgegen. In mir stieg die Erinnerung an den tieftraurigen Tag auf, an dem ich, vor fast 19 Jahren, mit nur wenigen Freunden eiligst nach der Lagunenstadt gekommen war, um die Leiche des großen Meisters nach der Heimat zur ewigen Ruhe zu geleiten.*) Nächsten Tages um die Mittagszeit folgte ich einem unabweislichen Drang und ging durch die mit dem Canale grande parallelen Gassen von hinten her zum Vendramin, in der Hoffnung, vielleicht auf diese Weise durch irgend ein Hintertürchen in den für die Allgemeinheit unzugänglichen — weil jetzt von einem unerbittlichen Engländer bewohnten — Palast eindringen und die geheiligte Stätte betreten zu können, wo Wagner sein kostbares Leben beendet hat. Ich erblickte eine — wohl vom Municipio angebrachte — Gedenktafel mit einer kurzen Inschrift, die besagt, daß hier „Richardo Wagner" gestorben ist. Ich zog an einer Klingel. Eine einfache Frau aus dem Volke in mittleren Jahren öffnete mir und fragte mit Befremden, was ich hier wünschte. Ich äußerte mein sehnliches Begehren so eindringlich, als es mir im ungewohnten Idiom

*) Siehe die Schilderung „Eine letzte traurige Fahrt" auf Seite 277 dieses Buches.

möglich war. Sie erwiderte jedoch mit sichtlichem Bedauern, daß der Eintritt in die Wohnräume ganz unmöglich zu bewerkstelligen sei. Als ich ihr nun zu verstehen gab, daß ich 1883 unter den wenigen gewesen sei, die zur Überführung der Leiche des Meisters hierher gekommen waren, ließ sie mich durch eine im Erdgeschoße des hinteren Teiles des Palastes gelegene Werkstätte (offenbar diejenige ihres Mannes) in den Garten treten, von dem aus man die Fensterreihe der von Wagner im Winter 1882—83 innegehabten, im Halbstocke gelegenen Wohnung sehen kann (nach vorn auf den Kanal hinaus hatte der Meister damals keine Wohnräume). Von dem reizenden kleinen Garten aus, in dem Wagner, wie mir die Frau erzählte, oft stundenlang mit ernstem Ausdruck im Gesicht und mit auf dem Rücken ineinander gelegten Händen sinnend auf und ab spaziert ist, steigen Schlingpflanzen mit Rosen zu seinem Arbeits- und Sterbezimmer hinan. „O, er war so herzensgut, der große Mann, gegen uns alle!", sagte sie mit innigem und wahrhaftigem Ausdrucke. Tief gerührt von dem schlichten Geplauder der einfachen Frau, verließ ich den stillen, vom Zauber eines großen Geistes und Herzens umwobenen Garten, nachdem ich diesem einige Blumen entnommen. Aus tiefem, wehmutsvollem Sinnen weckte mich erst ein kleiner barfüßiger ragazzo, der, an mir keck vorüberstreichend, silberhell das Liedchen der Lola aus der „Cavalleria" trällerte und mich damit wieder zum Bewußtsein des „frechen Tages", des „härtesten Feindes" brachte.

Als ich nachts von neun Uhr ab im bunten Gewimmel der internationalen Welt auf dem mondbeglänzten, märchenhaften Markusplatze promenierte, spielte die in der Mitte aufgestellte, stark besetzte städtische Kapelle verschiedene Stücke mit großer Präzision. Das erste, was ich zu hören bekam, war zu meinem Erstaunen die ganze dritte Szene des ersten Aktes der „Walküre", nicht einzelne Teile, sondern jeden Takt, mit allem Sprechgesang, der natürlich durch das Fehlen des

Wortes jede Verständlichkeit verlor und nur für den genauen Kenner des Werkes Interesse haben konnte. Stellen, wie die rezitativartige Sieglindens: „Der Männer Sippe saß hier im Saal," von einem Flügelhorn gefühlvoll geblasen — wie sonderbar das anmutete! Mittelstimmen und Begleitfiguren, statt von Streichern, vom dicken Bläserton ausgeführt, deckten natürlich häufig die führende Gesangsstimme ganz zu. Die Zeitmaße waren zwar alle richtig genommen, aber der barkarolenartig schwärmerische, weiche Vortrag auch der feurigsten Stellen, in denen nichts weniger als Wälsungenblut blühte, berührte so fremdartig, daß der Gedanke in mir aufstieg, auch der allgemein verständlichen Weltsprache Musik seien gewisse, kaum zu überwindende nationale Grenzen gezogen. Und das Publikum hörte dieser trotz aller schönen melodischen Phrasen unverständlichen Musikmacherei, die über eine halbe Stunde dauerte, mit rührender Geduld zu, um schließlich in stürmischen Beifall auszubrechen.

Eine Weihestunde ganz anderer Art, als es die im kleinen Garten des Vendramin gewesen, verlebte ich im Weichbild des kaskadenbespülten uralten Sommersitzes der römischen Kaiser: Tivoli (bei Rom), nämlich im lorbeerumrauschten verlassenen Parke der dreihundertjährigen Villa d'Este, wo der von Verehrung fast zu Tode gemarterte Franz Liszt durch eine Reihe von Jahren die seinem Schaffen so günstige Weltabgeschiedenheit genoß. Dieser unmittelbar von einer weiten Ebene bis zur hochgelegenen Villa d'Este terrassenförmig aufsteigende Garten, in dem Zypressen, Pinien, Myrten, Zitronen- und Lorbeerbäume schöne Gruppen bilden, stille Laubgänge zu lauschigen, kühlen Grotten führen und auf moosigem Grunde Statuen und wunderliche Tierköpfe den einsamen Wandler grüßen, ist so recht zum Aufenthalte für Poeten geschaffen, die aus dem Strudel der armen Welt in ihr reiches Innere fliehen wollen. Goethes herrliches Mignonlied „Kennst du das Land" wird einem erst hier völlig verständlich. Wie viele

Stunden mag hier der Schöpfer der „Dantesymphonie" verträumt und wie oft seinen Geist zu jener erhabenen Ekstase gestimmt haben, die seinen Tondichtungen innewohnt! Als ich wieder auf die oberste Terrasse zurückstieg, erglänzte in schier endloser Ferne die Kuppel der Peterskirche im Sonnengold. Von Liszts Fenster aus ist sie bei klarem Himmel zu sehen. Wie lieb mag das dem nicht nur religiös, sondern auch dogmatisch glaubensstarken Künstler gewesen sein!

In Rom traf ich zufälligerweise mit dem eben von seinen jüngsten Wiener Erfolgen heimgekehrten Mascagni zusammen. Der berühmte junge Maestro mit dem schönen, leuchtenden Auge ist äußerlich etwas behäbiger geworden . Das Mißgeschick, das seine letzten Opern verfolgte, scheint er sich nicht sehr zu Herzen genommen zu haben. Er erzählte mir glückstrahlend von den Triumphen, die er in der österreichischen Kaiserstadt als Dirigent des Verdischen „Requiems" und seiner „Cavalleria" in der Hofoper errungen, und auch von seinen Siegen über die schönen Wienerinnen, die diese ihm leicht genug gemacht zu haben scheinen. Direktor Mahler, sagte er, wolle seine Oper „Iris" in Wien zur Aufführung bringen. Auch von einer neuen Oper, an der er arbeite, sprach er mir. Ich darf jedoch darüber nichts verraten.

Den genialen Puccini, der sich in seiner, an einsamer Küste gelegenen Villa zwischen Pisa und Rom schaffend verborgen hält, und Leoncavallo, der an einem See Oberitaliens an seinem „Roland" arbeitet, bekam ich nicht zu Gesicht.

Musik habe ich nicht viel gehört, denn die eigentliche Saison war in Italien schon zu Ende. Die großen Theater, wie die Scala in Mailand, San Carlo in Neapel, waren geschlossen, an anderen gab man Operetten, so im Teatro Costanzi, wo man Audrans reizende, graziöse „Puppe" vor schwach besuchtem Hause vortrefflich aufführte, was ich der gleichzeitig in einem anderen Theater in Szene gegangenen verschimmelten „Linda di Chamounix" Donizettis weis-

lich vorzog. Mir fiel besonders der starke, klangschöne Männerchor auf.

In Genua wohnte ich im Teatro Acquasola der dortigen Premiere von Giordanos, mir bereits von Wien her bekannter, äußerst effektvoller „Fedora" (nach Sardous Schauspiel) bei. Der anwesende Maestro wurde stürmisch akklamiert. In Florenz hörte ich unter dem vortrefflichen Dirigenten Mugnone im Teatro Verdi (früher „Pagliano") eine ganz ausgezeichnete Aufführung von Puccinis neuester Oper „Tosca", einem der musikalisch interessantesten Werke nicht nur dieses Meisters, sondern der neuesten welschen musikalisch-dramatischen Literatur überhaupt. Das tragische Sujet, auf einem leidenschaftlichen Konflikt geschickt aufgebaut, ist mit großer Knappheit und dramatischer Schlagkraft behandelt. Die Musik enthält Stellen von wahrer Genialität und verdient das Attribut „originell". Puccini hat es nun bereits zu ganz eigenartiger Harmonik gebracht, die — ohne an die oft verletzenden Gesuchtheiten seiner früheren Werke zu mahnen — ganz individuelle Züge aufweist. Und alles wirkt in dieser Musik, denn sie sagt das Richtige zu rechter Zeit und an rechtem Orte. Das Vorspiel und die damit eng verbundene melodramatische Musik, die die erste Szene des dritten Aktes (ein trübes Nachtbild) begleitet, ist von überzeugendem und echtem Ausdrucke. Das Publikum wurde davon derart gepackt, daß es das ganze lange Stück trotz der herannahenden Mitternachtsstunde zur Wiederholung begehrte. Dem Wunsche wurde auch Folge geleistet. Fünf Nummern, darunter das ganze Finale des ersten Aktes, in dem helle, abgestimmte Glocken eine große Rolle spielen, mußten zweimal gespielt und gesungen werden. Die Sänger waren aber auch, sowohl in gesanglicher wie in darstellerischer Hinsicht, des höchsten Lobes würdig, vor allem die Primadonna Bianchini Capelli, welche die den Höhepunkt des Werkes bildende Schlußszene des zweiten Aktes zu groß-

artiger Wirkung brachte, und der mit einem wundervollen, mächtigen, echt lyrisch-dramatischen Organ begabte Tenorist Amadeo Bassi, der noch vor kurzem als Mosaikarbeiter tätig gewesen ist und es rasch zum gefeierten Liebling des Florentiner Publikums gebracht hat. Auch der intelligente Baritonist Edoardo Camera gefiel mir, vom erlesenen Chor und Orchester gar nicht zu reden. Interessant war es, das lebhafte und sehr gemischte Publikum zu beobachten, das immerfort zischelte, Beifall klatschte, mit den Füßen den Takt schlug und mitsang und -pfiff. Ich saß im Parkett. Nach einer Zwischenaktspause zu meinem Sitz zurückgekehrt, fand ich die Füße meines Hintermannes auf dem Polster meines Sitzes liegen. Es bedurfte erst meiner eindringlichen bittlichen Aufforderung, daß er sie zurückzog. Das muß man alles selbst gesehen und mitgemacht haben, sonst glaubt man es nicht. Tags darauf gab es im gleichen, nebenbei bemerkt riesig großen, Theater eine ganz besondere Aufführung, eine „solenne commemorazione del maestro Giuseppe Verdi", also eine Totenfeier für den verewigten Meister. Etwas spät für eine italienische Stadt, war dafür der 20. Mai gewählt worden, nachdem Verdi doch Ende Januar gestorben war und sogar alle deutschen Städte bereits ihre Gedächtnisfeiern für ihn längst absolviert hatten. Das Haus war von „tout Florence" bis in den letzten Winkel gefüllt. In den Logen saßen die Damen der feinen Florentiner Gesellschaft in blendenden Sommertoiletten und ihre Herren im Frack und weißer Binde. Die Galerien brachen fast unter der Last ihrer Besucher, von denen die Mehrzahl trotz des feierlichen Anlasses den Hut auf dem Kopfe hatte. Auch viele Geistliche sah man. Das war doppelt begreiflich, da nicht nur drei von den letzten vier „heiligen Stücken" („pezzi sacri") des Meisters — und überdies zum erstenmal in Florenz — aufgeführt wurden, sondern da auch ein Priester vorher einen fast einstündigen „discorso di commemora-

zione“ hielt. Aller Damen Augen waren auf den jungen Geistlichen Pater Alessandro Ghignoni gerichtet, der, mit einem sonoren Organ begabt, in größter Emphase, sozusagen „mit feurigen Zungen“, über den dahingegangenen nationalen Künstler sprach. Er begleitete seine Worte, unter denen nur noch ein Künstlername außer dem Verdis zu hören war, nämlich der Richard Wagners, mit lebhaften Gestikulationen der Arme, Hände und des Kopfes. Während die Mehrzahl der Zuhörer nicht auf die Rede achtete, sondern sogar in Gesprächen sich erging, geschah es, daß von der letzten Stufe des hochaufsteigenden Podiums, auf dem, wie ich selbst zählte, gegen 300 Damen und Herren für die Wiedergabe der folgenden Chöre Platz genommen hatten, ein Herr samt seinem Stuhle hinabstürzte. Man kann sich den Aufruhr denken, der nun entstand. Eine empfindliche Störung wäre gewiß auch bei uns zu Lande entstanden, aber eine so radikale Unterbrechung des Vorganges wie bei den lebhaften Italienern war an sich schon ein Schauspiel für einen Fremden, wenn es auch gar keinen inneren Zusammenhang mit dem Zwecke des Abends hatte. Man schrie, bedauerte, lachte in wirrem Durcheinander und vergaß völlig den Redner, der mit sichtlicher Entrüstung und Ungeduld das Ende der ihm höchst peinlichen Unterbrechung in unfreiwilligem Schweigen abwartete. Ein Marc Twain, Reuter oder Stinde hätte, wenn er Zeuge dieses Vorganges gewesen wäre, ihn sicher zu einer klassischen Humoreske gestaltet. Nach dieser monumentalen Pause nahm die Rede ihren Fortgang und fand schließlich sogar ihr kaum mehr erwartetes Ende. Nun folgte die von der Mehrheit schon längst herbeigesehnte zweite Abteilung der Feier: Musikdirektor Benedetto Landini dirigierte Verdis dramatisches, in des Gefühles Höhen und Tiefen schwelgendes „Stabat mater“ für Chor und Orchester. Weder die langweilige Auffassung des Dirigenten, noch die ziemlich rohen Leistungen des Chors und

Orchesters konnten dieses auf subtile Wiedergabe geradezu angewiesene Tonwerk dem Herzen der Hörer näherbringen. Es fand daher bei dem aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Publikum keinen rechten Anwert. Um so größeren Jubel erweckte das süße „Ave Maria" des Meisters (auf Worte Dantes), das die große Gemma Bellincioni als Sopransolo mit Streichorchesterbegleitung in unnachahmlicher Weise und tief zu Herzen gehend vortrug. Es ist selbstverständlich, daß sie es wiederholen mußte. Das wundervolle „Te deum" für Doppelchor mit Orchester, sicherlich das schönste der „pezzi sacri", bildete den würdigen Abschluß der Feier, die das Beste wollte, wenn auch nicht in allen Stücken erreichte.

Das ist alles, was ich auf meiner Reise im Lande der Gesänge an Musik genossen habe.

6994. Setzmaschinensatz
der Deutschen Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H.,
Zossen — Berlin SW. 11.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

Protektorat:

Se. Königl. Hoheit Grossherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar
und Se. Hoheit Herzog Friedrich zu Anhalt.

Vorstand:

Dr. **Friedrich Schmidt,**
Geh. Ober-Reg.-Rat u. vortrag. Rat im Kultusministerium.

Prof. A. v. Werner,
Direktor d. Kgl. Akademie d. Künste zu Berlin.

Dr. **Erich Schmidt,**
ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. **M. Jordan,**
Geheimer Ober-Regierungsrat zu Berlin.

Satzungen:

§ 1. Der „Allgemeine Verein für Deutsche Litteratur" verfolgt die Aufgabe, seinen Mitgliedern neue, gute populär-wissenschaftliche Werke hervorragender deutscher Schriftsteller auf dem Gebiete der Geschichte, Literatur, Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften, Philosophie, Musik, Kunst u. s. w. zu einem billigen Preise zugänglich zu machen und mittellose deutsche Bibliotheken des In- und Auslandes durch unentgeltliche Lieferung von Vereinswerken zu unterstützen.

§ 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines jährlichen Abteilungsbeitrages von Achtzehn Mark, der beim Eintritt in den Verein oder bei Empfang des ersten Bandes der Abteilung zu entrichten ist.

§ 3. In jeder Abteilung erscheinen in Zwischenräumen von drei Monaten vier Werke im Umfange von ca. 20 Bogen Oktav, die sich durch geschmackvollen Druck und eleganten Halbfranz-Einband auszeichnen und allen Vereinsmitgliedern postfrei zugesandt werden.

§ 4. Die Vereins-Veröffentlichungen gelangen zunächst nur an die Mitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und nur zu bedeutend erhöhtem Preise (der Band zu 6—9 Mark) abgegeben. Der sofortige **Umtausch** eines neuerschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes ist den Vereins-Mitgliedern **ohne jede Nachzahlung gestattet.**

§ 5. Der Eintritt in den Verein kann jederzeit erfolgen. Die Beitrittserklärung ist an eine beliebige Buchhandlung oder an die Geschäftsstelle des „Allgemeinen Vereins für Deutsche Litteratur" Berlin W., Elßholzstraße 12, zu richten. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Abteilung der betreffenden Buchhandlung oder der Geschäftsstelle des Vereins anzuzeigen.

§ 6. Die Geschäftsführung des Vereins liegt in den Händen der Verlagsbuchhändler Kommerzienrat Dr. Hermann Paetel und Alfred Paetel. Die Veröffentlichungen erscheinen im Verlag von Hermann Paetel.

Die Veröffentlichungen des Vereins für Deutsche Litteratur haben in den dreißig Jahren seines Bestehens in allen Gauen Deutschlands und weit über dessen Grenzen hinaus die größte Anerkennung gefunden und sich in allen Schichten der gebildeten Gesellschaft, ja selbst in den höchsten Kreisen und unter den gekrönten Häuptern Europas eine überaus stattliche Zahl treuer Freunde erworben.

In den bisher erschienenen XXX Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Ausgabe:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

***Sybel, H. v.,** Vorträge und Aufsätze.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

***Schmidt, Adolf,** Historische Epochen und Katastrophen.

***Reitlinger, Edm.,** Freie Blicke. Populärwissenschaftl. Aufsätze.

***Löher, Franz v.,** Kampf um Paderborn 1597–1604.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Abteilung II

***Richter, H. M.,** Geistesströmungen.

***Heyse, Paul,** Giuseppi Giusti, Gedichte.

***Bodenstedt, Fr. v.,** Shakespeares Frauencharaktere.

***Auerbach, Berthold,** Tausend Gedanken des Collaborators.

***Gutzkow, Carl,** Rückblicke auf mein Leben.

***Hoyns, Georg,** Die alte Welt.

***Frenzel, Karl,** Renaissance- und Rococo-Studien.

Abteilung III

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Tiere.

***Lindau, Paul,** Alfred de Musset.

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

***Goldbaum, W.,** Entlegene Kulturen.

***Reclam, C.,** Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Abteilung IV

***Woltmann, Alfred,** Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

***Dingelstedt, Franz,** Litterarisches Bilderbuch.

***Strodtmann, Ad.,** Lessing. Ein Lebensbild.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

***Lenz, Oscar,** Skizzen aus Westafrika.

***Vogel, H. W.,** Lichtbilder nach der Natur.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Tierwelt.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Teil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

*__Werner, Reinhold,__ Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

*__Lauser, W.,__ Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

*__Lorm, Hieronymus,__ Der Abend zu Hause.

*__Schmidt, Max,__ Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

*__Genée, Rudolf,__ Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

*__Kreyßig, Friedrich,__ Litterarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

*__Weber, M. M., Freiherr von,__ Vom rollenden Flügelrade.

*__Ompteda, Ludwig, Freiherr von,__ Aus England. Skizzen und Bilder.

__Hopfen, Hans,__ Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

*__Das moderne Ungarn.__ Herausgegeben von Ambros Negényi.

Abteilung VIII

__Ehrlich, H.,__ Lebenskunst und Kunstleben.

__Hanslick, Eduard,__ Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Teil.)

*__Reuleaux, F.,__ Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

__Klein, Hermann J.,__ Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

__Brahm, Otto,__ Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

__Egelhaaf, G.,__ Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

__Jastrow, J.,__ Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)

*__Gottschall, Rud. v.,__ Litterarische Totenklänge u. Lebensfragen.

Abteilung X

*__Preyer, W.,__ Aus Natur- und Menschenleben.

*__Jähns, Max,__ Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

*__Lotheißen, Ferdinand,__ Margarethe von Navarra.

__Hanslick, Eduard,__ Concerte, Componisten u. Virtuosen.

Abteilung XI

*__Gneist, Rudolf v.,__ Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

__Güßfeldt, Paul,__ In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahren 1859 bis 1885.

*__Meyer, M. Wilhelm,__ Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

*__Brugsch, H.,__ Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

***Meyer, Jürgen Bona,** Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.
***Herrmann, Emanuel,** Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.
Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.
Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Teil.)

Abteilung XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.
Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.
Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.
***Bodenstedt, Friedrich v.,** Erinnerungen aus meinem Leben. I. Bd.

Abteilung XIV

***Falke, Jacob von,** Aus dem weiten Reiche der Kunst
***Herrmann, Emanuel,** Sein und Werden in Raum und Zeit.
***Henne am Rhyn, O.,** Kulturgeschichtliche Skizzen.
***Preyer, W.,** Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper" V. Teil.)
***Bodenstedt, Fr. v.,** Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.
***Hellwald, Fr. v.,** Die Welt der Slawen.
***Spielhagen, Fr.,** Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

***Büchner, Ludwig,** Das goldene Zeitalter.
***Brugsch, H.,** Steininschrift und Bibelwort.
***Meyer, M. Wilh.,** Mußestunden eines Naturfreundes.
***Sterne, Carus,** Natur und Kunst.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper" VI. Teil.)
***Henne am Rhyn, O.,** Die Frau in der Kulturgeschichte.
***Gottschall, Rud. v.,** Studien zur neuen deutschen Litteratur.
***Falke, Jacob v.,** Geschichte des Geschmacks.

Abteilung XVIII

***Werner, Reinhold,** Auf fernen Meeren und Daheim.
***Ullrich, Titus,** Reisestudien.
***Jähns, Max,** Über Krieg, Frieden und Kultur.
***Dierks, G.,** Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.
Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.
***Brugsch, H.**, Mein Leben und mein Wandern.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.
Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. II. Band.
***Fitzner, Rud.**, Die Regentschaft Tunis.

Abteilung XXI

***Falke, Jakob von**, Aus alter und neuer Zeit.
***Frenzel, Karl**, Rokoko, Büsten und Bilder.
***Ehrlich, H.**, Modernes Musikleben.
***Wegener, Georg**, Herbsttage in Andalusien.

Abteilung XXII

Hanslick, Ed., Fünf Jahre Musik. (Der „Modernen Oper" VII. Tl.)
***Dove, Karl**, Südwest-Afrika.
***Herrmann, E.**, Das Geheimnis der Macht.
Ehlers, Otto E., Im Osten Asiens.

Abteilung XXIII

***Wegener, Georg**, Zum ewigen Eise.
***Werner, R.**, Salzwasser. Erzählungen aus dem Seeleben.
***Hirschfeld, G.**, Aus dem Orient.
Haacke, W., Aus der Schöpfungswerkstatt.

Abteilung XXIV

***Karpeles, Gustav**, Literarisches Wanderbuch.
***Dove, Karl**, Vom Kap zum Nil.
***Seidel, A.**, Transvaal, die Südafrikanische Republik.
***Tanera, Carl**, Aus drei Weltteilen.

Abteilung XXV

Hanslick, Ed., Am Ende des Jahrhunderts. (Der „Modernen Oper" VIII. Teil.)
***Zabel, Eugen**, Russische Literaturbilder.
***Below, Ernst**, Mexiko. Skizzen und Typen aus dem Italien der neuen Welt.
***Lindau, Paul**, An der Westküste Kleinasiens.

Abteilung XXVI

***Gottschall, Rud. von**, Zur Kritik des modernen Dramas.
Koenigsmarck, Graf Hans von, Japan und die Japaner.
***Münz, Sigmund**, Römische Reminiscenzen.
Hanslick, Ed., Aus neuer und neuester Zeit. (Der „Modernen Oper" IX. Teil.)

Abteilung XXVII

***Münz**, Moderne Staatsmänner. Biographieen und Begegnungen.
***Reuleaux, F.**, Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften.
***Zimmermann, A.**, Weltpolitisches. Beiträge und Studien zur modernen Kolonialbewegung.
Wegener, Georg, Zur Kriegszeit durch China 1900/1901.

Abteilung XXVIII

Meyer, M. Wilh., Der Untergang der Erde.
Rumpelt, A., Sizilien und die Sizilianer.
Meyer, Chr., Kulturgeschichtliche Studien.
Tanera, C., Eine Weltreise.

Abteilung XXIX

Grothe, H., Auf türkischer Erde, Reisebilder und Studien.
Wilda, J., Reise auf S. M. S. „Möwe."
Pietsch, L., Aus der Heimat und der Fremde.
Meyer, M. Wilh., Von St. Pierre bis Karlsbad.

Abteilung XXX

Zabel, Eugen, Auf der sibirischen Bahn nach China.
v. d. Nahmer, Vom Mittelmeer zum Pontus.

Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—9 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermäßigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, daß nach freier Wahl

5	Bände	anstatt	30— 40	M.	jetzt	20	M.	kosten.
10	„	„	60— 80	„	„	35	„	„
15	„	„	90—120	„	„	50	„	„
20	„	„	120—160	„	„	65	„	„
25	„	„	150—200	„	„	80	„	„
30	„	„	180—240	„	„	95	„	„
35	„	„	210—280	„	„	110	„	„
40	„	„	240—320	„	„	125	„	„
50	„	„	300—400	„	„	155	„	„
60	„	„	360—480	„	„	183	„	„
70	„	„	420—560	„	„	210	„	„

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22273 2486